

Kántás Balázs:

**A magába zárt vers –
Paul Celan költészete körül**

A kötet megjelenését
az ELTE BTK Hallgatói Önkormányzat
Kulturális- és Sportbizottsága támogatta



A szerző a kötet írása idején
a Magyar Fejlesztési Bank Zrt.
Habilitas Alkotói Ösztöndíjában részesült

A tanulmányt lektorálta:
Prof. Dr. Géher István

© Kántás Balázs, 2009

© Napkút Kiadó, 2009

Bevezetés

A XX. század kevés költőjének munkásságáról született annyi szakirodalom, elemzés, mint a sokak által a század legnagyobb német nyelven alkotó lírikusának tartott Paul Celanról (1920-1970). Kétségtelen, hogy a második világháború utáni európai líra egyik legérdekesebb és legjelentősebb alkotójáról van szó, akinek jelentőségéhez valószínűleg egyszerre több aspektus is hozzájárult. Egyrészt a holokauszt és a második világháború történelmi tragédiája, mely olyan eszmétörténeti válságot okozott a XX. század második felében, amit sem a költészetben, sem más területen nem lehetett feldolgozni, másrészt az irodalmi hagyományokhoz való tudatos visszanyúlás, ugyanakkor azok tudatos átértelmezése, átalakítása, szétzúzása, harmadrészt a paradox helyzet, hogy egy német anyanyelvű, zsidó származású költő megjárta a haláltáborokat, túlélte a holokausztot, ugyanakkor a világháború után is szinte kizárólag német nyelven írt, azon a nyelven, amelynek beszélői – és joggal érezhette így – elárulták és mintegy vétlenül akarták megsemmisíteni. Számos irodalomtörténész, kritikus és esztéta nevezte Celant határjáró, határátlépő költőnek, aki a második világháború borzalmai után, átlépve egy eszmétörténeti határon létrehozott valami olyat a költészetben belül, amire korábban nem igazán volt példa. Verseinek jelentős részében ugyan mintegy vízjelként végig ott van a világháború borzalmainak alapélménye, ahogyan azonban abban számos szakirodalom egyetért¹, ma már hiba volna Celant csak és kizárólag pusztán a holokauszt költőjeként számon tartani, mint azt némely korai kritikusa tette – versei, főként kései versei ugyanis, mint hermetikus, zárt struktúrák, nem feltétlenül kötődnek életrajhoz, térbeli és időbeli aspektusokhoz,

¹ BACSÓ Béla: *A szó árnyéka – Paul Celan költészetéről*. Jelenkor, Pécs, 1996. 5-13.

A szerző a bevezető, *Művészet a komor ég alatt* c. fejezetben tárgyalja Paul Celan lírájának egyetemes, kontextusoktól függetleníthető jellegét, főként Hans-Georg Gadamer és Jacques Derrida állításaira támaszkodva fogalmazza meg ezzel kapcsolatos véleményét.

hanem mint önállóan létező, zárt szövegek, mindenképpen asszociációkat képesek kiváltani az érzékeny olvasóból, elgondolkodásra készítenek, tehát bizonyos módon értelmezhetőek anélkül, hogy bármilyen ismerettel rendelkezni akár a szerző életrajzáról és az ezzel szoros összefüggésben álló történelmi eseményekről. Tanulmányom során egyetemesebb, kevésbé specifikus megközelítést kívánok alkalmazni a szerző költészetét illetően, feltételezve, hogy habár a szerző sok verse mögött ott állnak bizonyos történelmi események és az Európára köszöntő eszmétörténeti válság, a zsidóság e költészetben tulajdonképp értelmezhető az egész emberiség, de legalábbis a világtörténelem folyamán ok nélkül meggyilkolt, meghurcolt emberek metaforájaként is, ily módon a celani költői beszéd nem csupán egy bizonyos embercsoportért, egy bizonyos identitás szemszögéből szólal meg, hanem egyetemesen minden emberért, általánosan emberi távlatokból is.

Úgy gondolom, Paul Celan irodalomtörténeti jelentősége folytán még annál is több figyelmet érdemel, mint amennyit az irodalomtudomány és a nyelvészet eddig szentelt neki. Habár ma már szokás Celan-filológiáról, mint önálló irodalomtudományi részterületről beszélni, hiszen az elmúlt harminc-negyven év folyamán keletkezett, különböző aspektusokból vizsgálódó, a szerző költészetét magyarázó és újramagyarázó, egymásnak akár többszörösen is ellentmondó elemzések valóban megtöltenének egy kisebb könyvtárat, úgy tűnik, Celan költészete szinte kimeríthetetlen, mindig újra és újraértelmezhető szöveg univerzumnak hat, amelyre talán soha nem lehet elég figyelmet fordítani, mint ahogyan teljes egészében megérteni, dekódolni sem lehet, csupán egy-egy szeletét, aspektusát vizsgálva eljutni valami általános, vagy legalábbis annak tűnő megállapításig.

Természetesen jelen tanulmány sem vállalkozhat arra, hogy a szerző életművének nagy vonalakban történő bemutatásán vagy egy-egy fontosabbnak tartott aspektus kiemelésén és részletesebb tárgyalásán sokban túljusson, túlmutasson, erre azonban legalább mindenképp vállalkozik, vállalkoznia kell. A tanulmány elején foglalkozni kívánok a szerző lírá-

jának főbb jellemzőivel, motívumrendszerével, azokkal a költői eszközökkel, amelyek Celan verseiben, főként az irodalomtudományi vizsgálódás számára érdekesebb kései, hermetikus, vagy legalábbis számos szakirodalom által annak nevezett verseiben visszatérően előfordulnak, illetve megvilágítani, miért is érezhető Celan költészete a világból kiszakított lírának, mely nem a dolgokra, nem a külvilágra, hanem főként önmagára reflektál.

A nagy vonalakban történő motívumelemzés, a vezérmotívumok, a celani költészet lényegének tekinthető szimbólumok feltérképezése után kísérletet teszek arra, hogy a költő némely emblematikusnak, az életmű szempontjából fontosabbnak tartott versét (pl. *Tenebrae*, *Nyelvrács*, *Hószólam*, stb.) megpróbáljam röviden elemezni, feltárni bennük a közös jellemzőket. Ezzel párhuzamosan vállalkozom néhány kevésbé ismert és kevésbé jelentősnek tartott, főleg rövidebb, kései Celan-vers rövid elemzésére is, demonstrálva, hogy a költő életművének darabjai közül nem csupán az ismert és sokat elemzett darabok alkotnak szerves egységet, hanem ugyanebbe a líraszempléletbe, világképbe, költői világba illeszkednek azok a versek is, amelyeket valószínűleg jobbra sem a magyar, sem a német anyanyelvű olvasó nem ismerhet annyira, mint a szerző emblematikus és sokat fordított, idézett verseit.

Ezek után igyekszem röviden felvázolni Paul Celan nyelvszemléletét, nyelvhez való viszonyát, azt a második világháború utáni eszmetörténeti vákuummal valószínűleg szorosan összefüggő, ám valamennyire talán mégis belső motiváltságú nyelvkoncepciót, mely a szerző líráját áthatja. Igyekszem rávilágítani, milyen következtethetésekre vonhatóak le egy olyan költő lírájának olvasása közben, akinek egyik alapvető vonása a nyelvben, a nyelv kifejezőképességében való hit elvesztése, ugyanakkor mennyire paradox költői helyzet, hogy mégis csupán egyetlen eszköz áll rendelkezésre bármilyen üzenet, bármilyen költészet létrehozatalára: a nyelv.

Paul Celan nyelvszemléletének és a nyelvben való hit elvesztésének tárgyalása után röviden arra is rátérek, a szerző lírája mennyire

nyelvspecifikus, azaz mennyire kötött a német nyelvhez, és verseit illetően milyen problémák merülhetnek fel a fordíthatóság kapcsán. Igyekszem megválaszolni a kérdést – már amennyiben létezik rá szabatos és egyértelmű válasz – hogy tekinthető-e fordításnak bármely magyarra vagy más nyelvre átültetett Celan-fordítás, vagy egy ennyire szándékosan homályos és egymásra rétegzett, egymás felett elsikló jelentésrétegekből táplálkozó költészet szinte szükségképpen fordíthatatlan, vagy csak bizonyos aspektusai menthetőek át egyik nyelvből a másikba? Ezen kérdéskör tárgyalásához óhatatlanul szükséges az is, hogy példaként egy adott Celan-vers több fordítását is áttekintsük, összehasonlítva őket egymással és az eredetivel, remélhetőleg eljutva bizonyos következtetésekre a szakirodalomban amúgy is számos alkalommal tárgyalt fordíthatóság vagy fordíthatatlanság kapcsán.

A celani líra nyelvbe zárt jelentésének és a fordítás esetleges problémáinak rövid tárgyalása után, mintegy végezetül igyekszem megragadni és feltárni Paul Celan költészetének lényegét a „magába zárt vers” koncepcióján keresztül.

A celani költészet lényegének kutatása és Celan lírájának általam lényeginek tartott elemeinek tárgyalása, feltárása után végezetül mindenképpen teszek néhány megjegyzést, levonható konklúziót a tanulmány zárásaként, röviden még egyszer összegezve tárgyalt aspektusokat, kitérve arra, elképzelésem szerint miben is áll pontosan Paul Celan irodalomtörténeti jelentősége a XX. század európai líráján belül.

Mivel minden elemzési szempont valamennyire szubjektív, előrebocsátom azt is, mivel kívánok behatóbban foglalkozni és mivel nem. Nem térek pl. részletesen Paul Celan költészete kapcsán a szerző zsidó identitásának kérdésére, mivel úgy vélem, a celani líra ennél sokkal egyetemesebb jellegű, mint azt fentebb is említettem, a zsidó identitás kérdése viszont csupán egyetlen aspektus ezen belül, habár rengeteg szakirodalom² született ezen vizsgálódási pontból kiindulva is. Bőveb-

² A zsidó identitás megjelenése Paul Celan lírájában, noha számos szakirodalom kevesebbet foglalkozik vele és nem fektet rá akkora hangsúlyt, az utóbbi évti-

ben ki fogok térni ellenben a szerző nyelvről és költészetről alkotott elképzelésére, az irodalmi hagyományok celani költészetben való lebomlására és szintézisére, valamint a költemények hermetikus és önreflexív jellegére. Habár Celan maga is utalt rá számos helyen, hogy a zsidóság tulajdonképpen a magányossággal egyenlő, költőnek lenni pedig egyfajta „zsidó tevékenység”³, azaz a költők mindenképpen magányos, valamilyen módon számkivetett, ugyanakkor kiválasztott emberek, úgy gondolom, ez a zsidóság nem csupán konkrét, de metaforikus is, és a költő szövegeinek, költészetének egyetemes jellege valamivel több figyelmet érdemel, mint azon belül pusztán egyetlen bizonyos kulturális identitás kérdése.

Megjegyzendő továbbá, hogy a jelen tanulmány a szerző költészetének elemzése és kapcsolódási pontjainak feltárása kapcsán támaszkodni kíván Kiss Noémire és Bacsó Bélára, mint az utóbbi bő egy évtizedben minden bizonnyal Paul Celan legjelentékenyebb magyar nyelvterületen működő monográfusaira, az általuk idézett külföldi szakirodalmakat pedig a Celan-elemzésben többé-kevésbé mindenképpen igyekszik irányadónak tekinteni. Hivatkozni kíván továbbá néhány helyen Bartók Imre legújabb, a jelen tanulmány írásának idején frissen megjelent Celan-tanulmánykötetére⁴, mely egyrészt összegez számos korábbi

szakirodalmi tételt, másrészt hosszabb távon minden bizonnyal valamelyest új irányt is képes adni majd a magyarországi Celan-kutatásnak.

zedek Celan-irodalmának egyik fő vizsgálódási pontja, melyről szintén nem csupán tanulmányok, de egész kötetek, kismonográfiák születtek. Többek között Jean Bollack az, aki egy egész kis tanulmánykötet keretében foglalkozik Celan zsidó identitásával és ennek a szerző költészetében megjelenő motívumaival. Habár a jelen tanulmány ezt a vizsgálódási pontot valamennyire vállaltan figyelmen kívül hagyja, Celant nem pusztán zsidó, de inkább európai és világ-irodalmi jelentőségű szerzőként kezelve, talán lírájának ezen egyébként fontos aspektusát is érdemes megemlíteni. Lásd:

Jean BOLLACK: *Paul Celan unter judaisierten Deutschen*. Carl Friedrich von Siemens Stiftung, München, 2003.

³ Celan legújabb monográfusa, Bartók Imre is foglalkozik a kérdéssel, többek között Jean Bollackra is hivatkozva.

Lásd: BARTÓK Imre: *Paul Celan – A sérült élet poétikája*. L'Harmattan, Budapest, 2009. 125.

⁴ BARTÓK Imre: i. m.

Szépség és borzalom közötti térben – Paul Celan lírájának vezérmotívumai

Habár Paul Celan költészetének tárgyalása kapcsán sok esetben hangsúlyozásra kerül, hogy a versek olvasása nem igényel életrajzi és irodalomtudományi ismereteket, mintegy különösebb világismeretet, és talán anélkül is hatást gyakorol a mindenkori olvasóra, Celan költészet-konceptiójának – nem konkrétan a versek, hanem a szerző költészetéről alkotott felfogásának – megértéséhez, vagy legalábbis *megérzéséhez* valamennyire mindenképpen érdemes ismerni a szerző életrajzi és eszmetörténeti hátterét, azt a hátteret, amelynek kapcsán ez a költészet ilyen formában kialakult.

Bacsó Béla Celanról írott kismonográfiájában, főként Ingeborg Bachmannra⁵, a második világháború utáni német nyelvű líra szintén kiemelkedő alakjára hivatkozva borzalom és szépség, *Grauen* és *Schönheit* fogalmai között helyezi el Paul Celan költészetét. A világháború után teljes mértékben megrendült mindenbe, az addigi eszmékbe, értékekbe, a nyelvbe vetett bizalom, minden, ami addig biztosnak, stabilnak hatott, destabilizálódott. Nemcsak az emberi társadalom értékei relativizálódtak vagy tűntek el, hanem maga a tér és az idő, a hagyományos értelemben vett valóság paraméterei is megkérdőjeleződni látszóttak – egy ilyen eszmetörténeti válságban, egy olyan korban, melyben már nincs semmi fogódzó, szinte szükségszerű, hogy olyan költészet-konceptió jöjjön létre, amely a korábbiaktól mindenképpen eltér, elszakad, és amely szintén megkérdőjelez minden addigi értéket, standardot, ugyanakkor egyben saját magát is, hiszen minden viszonylagos és ins-

⁵ Ingeborg Bachmann 1959-ben tartott egy előadást az akkori kortárs költészet problémáiról, melyben kitért a második világháború után a költészetben jelentkező eszmetörténeti válságra és Paul Celan költészetkonceptiójára is. Bacsó Béla erre az előadásra hivatkozik kismonográfiája keretein belül többször is. Lásd.: Ingeborg BACHMANN: *Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung*, in.: I. BACHMAN: *Werke*, 4. k. szerk.: Christine Koschel et al., Piper Verlag, 1978. 108. o.

tabil – de mégis ki akar fejezni valamit, újítani akar, az addigi értékekkel és adott esetben azok felbomlásával is szembehelyezkedve valami új értékrendet kíván teremteni. Ebben a közegben, ebben az új szellemi-eszmei légkörben kerül egymás mellé szépség és iszonyat, melyek azonban Celan lírájában nemhogy kioltják egymást, mint egymás ellentétei, hanem kölcsönösen feltételezik egymást – ami igazán szép, az egyben borzalmas, félelmetes, is, csak úgy érhető el a valódi szépség, ha előtte, vagy éppenséggel vele együtt megtapasztaljuk az iszonyatot is. Akár úgy is érthető az elképzelés, hogy a múlt, nevezetesen a jelen kontextusban a második világháború borzalmi és zord történelmi tényei képviselik az iszonyatot, ezt az iszonyatot túlélve azonban – már maga a túlélés ténye által is – kutatható a szépség, valami más, valami új ideája. Azonban a múlt semmiképpen sem tagadható meg, és ezáltal a költészet is mindenképpen átértékelendővé, más szempontból megközelítendővé válik. Képletesen egy lebombázott, háborúban és népiirtásokban megromogó költészetet kellett szinte a semmiből, vagy legalábbis a romokból felépíteni. Véleményem szerint Paul Celan éppen ezt igyekezett véghez vinni, talán nem is sikertelenül, irodalomtörténeti jelentősége pedig éppen abban állhat, hogy egy háború utáni, megrendült és kiábrándult, intellektuális-irodalmi senkiföldjén működve képes volt létrehozni valami olyat, ami korábban nem vagy csupán nyomokban létezett. Természetesen valótlanság volna azt állítani, hogy Paul Celan költészete száz százalékig eredeti líra, mely mentes mindenféle korábbi irodalmi előzményektől, hiszen a szerző több klasszikus, főleg német költőtől vett át nem egyszer direkt idézeteket verseiben – a legmeghatározóbb irodalomtörténeti alakok, akik hatottak Celan költészetére, minden bizonnyal Novalis, Hölderlin és Rainer Maria Rilke voltak, de más szerzők hatásai és más szerzőkre való utalások is kimutathatóak Celan lírájában, ez persze semmit nem von le költészetének értékéből, csupán annyit jelent, hogy az irodalom folyamatosságát, történetyszerűségét figyelembe véve, talán mint minden szerző, ő is elhelyezhető egy irodalomtörténeti folyamatban és megállapítható, kik is voltak azok a szer-

zők, akiket esetében „*literary father*”-nek, nagy elődnek tekinthetünk. Peter Szondi véleménye szerint Celan költészetének fő vonása, a hermetizmus már Hölderlin költészetében, tehát a német romantikában is megtalálható, Hölderlint pedig Celan maga is egyik elődjének vallotta, verseiben nagyszámú direkt idézet vagy intertextuális utalás, allúzió mutatható ki. Ahogyan Peter Szondi⁶ érvel:

„Hölderlin kései stílusának hermetikussága, vagy ami olyanként megjelenik, addig tekinthető Hölderlin eljárási törvényszerűségének, amíg egy ennek megfelelő interpretációs eljárás létre nem jön.”

A hermetizmus a költészetben olyan poétikai módszer, olyan nem-hagyományos versalkotási és versolvasási koncepció, amelyet mindenképpen el kell választani a hagyományos beszédétől, és olyan speciális, szintén nem-hagyományos interpretációs módszert igényel, amely tényleg képes értelmezni. Mivel a XX. század második fele előtt a hermetikus költészeti megközelítés sem számított tradicionálisnak, ezért az ilyenfajta költészet olvasása, elemzése sem volt lehetséges a tradicionális módszerekkel teljes mértékben. Paul Celan költészetének egyik kulcsfontosságú jellemzője a zártság, a szövegek kontextustól, a külvilágtól és adott esetben más szövegektől független (habár jellegük helyenként erősen intertextuális) létezése, alakulása, szemantikai telítettsége. Ebből a szempontból viszont nemcsak Hölderlinhez, hanem Stephan Mallarméhoz és a szimbolizmushoz is köthető – azaz mind Celan, mind Mallarmé lírájának egyik alapvető közös vonása a hermetizmus, ez pedig megint arra a szinte triviális tényre utal, hogy Celan lírája saját eredetisége és irodalomtörténeti jelentősége ellenére sem tekinthető előzmény nélkülinek. Schein Gábor⁷ egy, a lírai

hermetizmusról írott tanulmányában a fogalmat úgy értelmezi, mint egy kialakítandó esztétikai kategóriát, melynek egyik fő vonása, hogy a szöveg elsősorban önmagára reflektál, tehát a nyelvi struktúra valamiképpen zárt, a folyamatok pedig magán a szövegen belül mennek végbe. Schein ugyanakkor arra is felhívja a figyelmet, hogy a fogalom egyáltalán nem egyértelmű, sőt, rengeteg irodalomelméleti vita övezi máig is, definíciója tehát sok esetben szubjektív és a kontextustól is sokban függhet, melyik szerző mit is ért alatta.

Mindenek után talán az is könnyebben érthetővé válik, miért éppen azok a motívumok alkotják Celan költészetének vízjeleit, amelyek gyakran, mintegy szisztematikusan előfordulnak verseiben. A következőkben ezen motívumok kiválasztására és rövid magyarázatára teszek kísérletet, támaszkodva többek között Bacsó Béla kismonográfiájára, mely az elmúlt bő egy évtized egyik meghatározó műve a magyar Celan-értelmezés szempontjából, s akiről úgy vélem, remekül kimutatta Celan költészetének egyes kulcsmotívumait.

Lélegzetvétel

Celan lírájában a lélegzet, a levegővétel az egyik olyan kulcsmotívum, mely verseiben vissza-visszatér. Lator László⁸, Celan egyik legismertebb és talán legjelentékenyebb magyar fordítója is kitér a lélegzet motívumának kulcsszerepére Celan költészetében. Amint azt az 1981-ben megjelent, *Halálfűga* c. Celan-válogatáskötet utószavában írja:

„A lélegzet (Celan lírájában az egészség, a létezés, a költészet szinonimája) akadozik, az az „úszó álmotartomány”, amely utoljára kínál segítséget, hogy „a szívűkő áttörje rekeszeit”, veszedelmes ör-

⁶ Peter SZONDI: *Einführung in die literarische Hermeneutik*, SUHRKAMP, Frankfurt am M., 1975. 311. Magyarul: *Bevezetés az irodalmi hermeneutikába*, T-Twins, Budapest., 1996. Ford.: Bonyhai Gábor.

⁷ SCHEIN Gábor: i. m. 201.

⁸ Paul CELAN: *Halálfűga*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1980.ford.: Lator László. Utószó: Lator László. 123-128, 128.

vények felett lebeg. Celan „ön maga legmélyébe szorulva” már nem a szenvedésből, hanem magából „lépett ki”. ”

Azaz: Paul Celan lírájában a lélegzet motívuma tulajdonképpen egyenlő a létezéssel és a költészettel – egy költő számára pedig a kettő értelemszerűen egy és ugyanaz. Azonban az eszmetörténeti válságnak, a nyelvben, mint kifejezőeszközben és egyáltalán az addig stabilnak gondolt értékekben és eszmékben való hit megrendülésének köszönhetően már nem lehet olyan szabadon „lélegezni” (azaz: alkotni és létezni), mint korábban lehetett, az értelmiségi, az alkotó ember, a költő fuldoklik, azaz nehezen fejezi ki magát, mivel nem biztos abban, hogy egyáltalán ki tud fejezni bármit is, van még mit kifejeznie, mivel azonban *költő*, mintegy ösztönösen, de mégsem tehet mást, mint fuldoklik, azaz próbálkozik, ameddig csak lehet. A lélegzetmotívum Celan világában arra is utalhat, hogy a németek a deportált embereket nem egyszer gázkamrákban végezték ki, azaz megfulladtak, lélegzetük elapadt, létezésük megszűnt. Azonban a kifejezés, a semmiből való újraéledés, a lélegzetvételek újraindítása egy ekkora trauma után csak akadozva megy – az eredmény pedig lírai értelemben vett „fuldoklás”, azaz kifejezés nehézsége, a nyelvben való bizalom megrendültségből kifolyólagos homályosság⁹ és hermetikusság. A költők és a költészet a homályban, egyfajta intellektuális robbanás utáni porviharban lélegeznek, próbálnak

⁹ Bacsó Béla Celanról írott kismonográfiájában külön fejezetet szentel a homályosságnak (obscuritas), mint a szerző költészetének egyik fő jellemzőjének. Szintén Ingeborg Bachmann fentebb említett előadására hivatkozik, és egyetérténi látszik azzal az állásponttal, hogy ha a második világháború utáni költészet valóban a borzalom és a szépség kettősére épül, akkor szükségképpen homályos, hiszen nem tudja egyértelműen, direkt módon megfogalmazni, amit üzeni akar, ezt nem is teheti, hiszen az eszköz, melyet használ, a nyelv, már egyáltalán nem stabil, nem megbízható. Épp ezért Paul Celan és a többi jelentős háború utáni költők versnyelve, pláne azon költők lírai világa, akik valamilyen módon kötődnek a holokauszthoz vagy más etnikai csoport ellen véghez vitt direkt népiirtáshoz, szükségképpen homályos és többértelmű. Lásd: BACSÓ Béla: i. m. 49-58.

meg lélegezni, a vers pedig nem más, mint a nehézkes belégzés utáni pillanatnyi kilégzés.

Hogy lássuk, mennyire fontos motívuma Celan verseinek a lélegzés, a lélegzetvétel, megemlíthetjük, hogy a szerző 1967-ben, tehát nem sokkal a halála előtt megjelent hetedik, immár kései és érett lírájának egyik kulcspontját alkotó kötetének címe sem más, mint *Atemwende*, azaz *Lélegzetváltás*, tehát a kilégzés és a belégzés folyamata. A lélegzet motívumának még egy fontos és biblikus vonatkozása lehet Celan líráján belül, hogy mikor az evangélium Jézus megfeszítették, azaz elhagyta utolsó *lélegzete*, a világ elsötétedett. (Erre a bibliai elemre játszik rá Celan *Tenebrae* c. verse, melyet a későbbiek folyamán még részletesebben is elemezni kívánok.) Az utolsó lélegzet tehát nem más, mint a Megváltó halála¹⁰, a teljes sötétség eljövetele – ami után persze ott a megváltás lehetősége. Ily módon természetesen nem csupán a zsidó, de a keresztény hagyomány is bevonódik a celani költészetbe – kérdés persze, érdemes a kettőt egymástól elválasztva kezelni. Merész gondolat volna-e tehát a második világháború eseményeit úgy értelmezni, mint az utolsó lélegzet utáni elsötétedés időszakát? Európában, mind a valós, mind az eszmék és a művészet, a költészet világában végbement egy elsötétedés, egy fulladási folyamat, mely után a feladat nem kevesebb, mint újra lélegezni.

Paul Celan a *Lélegzetváltás* c. kötete kapcsán maga is kitért a lélegzetvétel és a líra kapcsolatáról alkotott koncepciójára a Büchner-díj átvételekor tartott, *Meridián*¹¹ c. beszédében:

¹⁰ Jézus a kereszten, mielőtt meghalt és utolsó lehelete elhagyta volna a testét, a Biblia szerint így kiáltott fel: „Elvégeztetett!” (János 19:30). Jelen tanulmány ezt Paul Celan líráján belül úgy igyekszik értelmezni, hogy a második világháború szimbolikusan nem más, mint a Jézus utolsó lélegzete után a világra boruló sötétség. Paul Celan lírája tehát a sötétség utáni időszakban újra a lélegzetvétel lehetőségét, azaz a megváltást, az újrakezdést is keresheti.

¹¹ A *Meridián* c. előadás Schein Gábor általi magyar fordítása az alábbi kötetben került publikálásra: Paul CELAN: *Paul Celan versei Marno János fordításában*. Enigma, Budapest, 1996. Ford.: Schein Gábor. 5-14.

„A költészet jelenthet lélegzetváltást is. Meglehet, ezért a lélegzetváltásért teszi meg a költészet az utat, a művészet útját is. És talán sikerül neki, hiszen úgy látszik, az idegenség, tehát a megnyíló mélység és a medúzafej, a mélység és az automaták ugyanabban az irányban találhatóak – talán itt sikerül döntenie idegenség és idegenség között, a medúzafej talán éppen itt zsugorodik össze, talán éppen itt romlanak el az automaták – ebben a vissza nem térő, rövid pillanatban. Talán az énnel együtt – az itt és ilyen módon megsza-
badult és elidegenedett énnel együtt – még valami más is szabaddá válik.”

Bacsó Béla¹² is tárgyalja már említett kismonográfiájában a *Meridián* c. előadás kapcsán, hogy Celan a versalkotást minden bizonnyal úgy képzelte el, mint kilégzés és belégzés, kezdeti állapot és végállapot közötti köztes állapotot – amikor a levegő a tüdőben van, azaz bent, az alkotóban, az emberben, nem pedig kint a világban. A vers, a műalkotás akkor jön létre, mikor a kilégzés megtörténik, de legteljesebb formájában talán éppen a belégzés és kilégzés közötti köztes állapotban a metaforikus tüdőben létezik, amikor még nem lépett be tér és idő dimenziójába, a szövegtől független valóságba.

Jelen tanulmány keretei között természetesen nem lehetséges a lélegzet motívumának minden aspektusát megvizsgálni, csupán felszínesen bemutatva tárgyalni azt. Hans-Georg Gadamer¹³ például egy egész kommentárkötetet írt Paul Celan *Atemkristall – Lélegzetkristály* c. versciklusához, melyben ugyan foglalkozik a lélegzet motívumával is, de jórészt az „én” és a „te” névmások referenciára, jelentésére hegyezi ki tanulmányát

¹² BACSÓ Béla: i. m. 31.

¹³ Hans-Georg GADAMER: *Wer bin ich und wer bist Du?* Ein Kommentar zu Paul Celans Gedichtfolge „Atemkristall”. Suhrkamp, Frankfurt am M., 1986.

A továbbiakban más kulcsmotívumok, visszatérő elemek rövid vizsgálatára kerül sor, melyek véleményem és a szakirodalom többé-kevésbé egybehangzó véleménye szerint a celani költői életmű gerincét alkotják.

Kéz

Paul Celan lírájának egy másik kulcsmotívuma¹⁴, a kéz természetesen sok mindennek lehet a szimbóluma. Lehet egyrészt nyilvánvalóan az alkotásé, hiszen Celan számára a költészet egyfajta kézműves mesterség, melyen keresztül a nyelvet írásban használja, a szöveget a költő a kezével, mint valami szimbolikus teremtőeszközzel alkotja meg. A kéz nem csupán eszköz, hanem olyan testrészt, amely megkülönbözteti az embert az állattól, tehát egyben antropológiai szimbólum is¹⁵. Továbbá Derrida¹⁶ elképzelése szerint, Heidegger kézről alkotott elgondolásával rokonítva, az ember a gondolkodást úgy sajátítja el, mint például az asztalos a kézműves mesterséget – a gondolkodás, és ezen belül az alkotás éppen olyan, mint a kézműves tevékenysége, intellektuális kézműves munka. A kéz ezáltal a teremtés, az új dolgok – gondolkodás általi – létrehozatalának metaforája. A kéz nem csupán megfogni, megragadni képes valamit¹⁷, akár fizikálisan, akár átvitt értelemben gondol-

¹⁴ Bacsó Béla kismonográfiájában külön fejezetet is szentel a kéz motívumának Celan költészetében. Lád:

BACSÓ Béla: i. m. 14-22.

¹⁵ Ugyancsak Bacsó Béla elmélkedik kismonográfiájában a kéz jelentéséről és antropológiai jellegű jelentőségéről, többek között Derridára, Hölderlinre és Heideggerre hivatkozva. Bővebben lásd: BACSÓ Béla: *A szó árnyéka*, Jelenkor, Pécs, 1996. 21.

¹⁶ Az alábbi munkára Bacsó Béla is hivatkozik kismonográfiájában:

Jacques DERRIDA: *Heideggers Hand (Geschlecht II)*, in.: *Postmoderne und Destruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*, szerk.: Peter Engelmann, Ph. Reclam und jn. Verlag, 1990. 187.

¹⁷ *A szó árnyéka* c. Celanról írott kismonográfiájában a szerző, Bacsó Béla a kézmotívum lehetséges jelentéseinek poétikai, filozófiai-eszmetörténeti vizsgá-

kodunk, hanem egyúttal megtartani, jelölni, rajzolni, irányt mutatni valakinek, valaminek.

Paul Celan költészetében a kéz motívumának jelentése tehát nem egysíkú, tradicionális, hanem a szerző életművén végigívelő, komplex metaforikaként nyeri el többszörösen összetett jelentését, mint az alkotás, a jelölés, az új dolgok teremtésének, az állati léttől való megkülönböztettségnek motívuma. Ebben a kontextusban keresendő, mit is jelent pl. a kéz motívuma Celan egyik jól ismert¹⁸, *Blume* (Virág) c. versében:

„*Kezek
voltunk,
kimeregettük a sötétet, megtaláltuk
a szót, a nyárnak kapaszkodót:
Virág.*”¹⁹

A versben a kéz az embert, a beszélőt jelöli metonimikusan, amely a sötétben keresgélve (a német eredetiben szó szerint: „üresre mertük a sötétséget / homályt” – „wir schöpften die Finsternis leer”), majd azt kimeregetve, üresre merve ráakad a keresett szóra, a virágra, mely „a nyárnak kapaszkodik („das den Sommer heraufkam”), azaz minden bizonnyal a reményt, az újrakezdést jelenti. (Talán az is megemlíthető, hogy az idézett versben valószínűleg arról van szó, hogy Celan, az élet-rajzi én kisfia megtanulta a „virág” szót, mely a költő számára adott esetben a reményt, mégpedig a háború utáni újrakezdés, a képletesen lerombolt kultúra újraéledésének reményét szimbolizálhatja.) A keresett

lata közben Bacsó Béla Heidegger kézről alkotott elképzelésére is felhívja a figyelmet. Bővebben lásd:

Martin HEIDEGGER: *Was heisst Denken* (1954), Max Niemeyer Verlag, 1984. 51.

¹⁸ A verset Bacsó Béla is idézi.

¹⁹ Lator László fordítása. Lásd: Paul CELAN: *Halálfüga*, Budapest, Európa, 1981. 38. Ford.: Lator László.

szó, az újrakezdés szavának kézzel való megtalálása, a sötétségben, a homályban történő kitapintása pedig nem más, mint valami újnak a kezdete, lehet egy új értékrend (újfajta költészet?) megteremtése.

További elemzésbe, fejtegetésekbe a kézmotívum kapcsán Celan költészetén belül a terjedelmi korlátok okán nem bocsátkozom, mindössze néhány példával igyekeztem illusztrálni a motívum jelentőségét és lehetséges jelentését, jelentéseit a szerző életművén belül. A kéz motívuma nemcsak a fent említett versben, hanem kimondva vagy kimondatlanul feltűnik még a szerző több emblematikusnak, jelentősnek tartott versében (pl. *Fonálnapok*, *Tenebrae* – mint a megragadás, *Facsilag*, *kék* – az alkotás motívumaként, stb.). Fő jelentése egyrészt az alkotás, a teremtés, a kézművesség, a gondolkodás, az ember maga, de mivel az emberi kéz nemcsak teremteni, hanem pusztítani is képes, a költészetben természetesen akár ennek az ellenkezőjét is jelölheti.

Szív

Paul Celan lírájában, főként magyarra is lefordított, ismertebb verseiben elég gyakran megjelenik a szív motívuma. A kézhez hasonlóan nem csupán egy jelentésben, egyféle szimbolikában fordul elő, hanem a szerző költészetét végigkísérve komplex, összetett jelentésre tesz szert. Talán érdemes ennek kapcsán megemlíteni az alábbi verset:

*A KIHANTOLT SZÍV,
melybe érzéseket vezetnek.*

*Óriáshaza alkat-
részek.*

Tejnővér

lapát.²⁰

Fenti rövid versében a költő kihantolt szívről beszél, amelybe az érzéseket úgy kell belevezetni (a német eredetiben „installieren” – installálni, mint a mai világban már teljesen szokványosnak számító számítógépek és egyéb elektronikus berendezések esetében). Kiss Noémi Celan költészetéről és magyar recepciójáról szóló doktori disszertációjában amellet érvel, hogy Celan jelen versében a szív motívuma és az érzelem ehhez történő hozzárendelése, mintegy ráerőszakolása erősen ironikus²¹, csupán retorikai megfeleltetésekről van szó, de szívnek és érzelemnek ebben a lírában, ebben a korban már vajmi kevés köze lehet egymáshoz. Kiss szerint a szív szó itt már nem hagyományos értelemben használt metafora, az értelem tradicionális dekódolását itt megaka-

²⁰ A verset a saját fordításomban közlöm. Eredeti német szövege az összevethe-tőség kedvéért:

DAS AUSGESCHACHTETE HERZ,
darin sie Gefühl installieren.

Grossheimat Fertig-
teile.

Milchscwester
Schaufel.

A vers eredetileg a *Fadensonnen* – *Fonálnapok* c. kötetben került publikálásra. Lásd:

Paul CELAN: *Fadensonnen*.

A jelen tanulmány szerzője általi magyar fordítás az alábbi kötetben jelent meg: Paul CELAN: *Nyelvrács – Paul Celan válogatott versei*. Ráday Könyvesház, Budapest, 2009. Ford.: Kántás Balázs.

²¹ Kiss Noémi elképzelését a fentebb idézett versre disszertációjának *Hermetizmus és irónia* c. fejezetében, a Celan költészetében szerinte párhuzamosan jelenlévő hermetikusság és az ironikusság kapcsolatát vizsgálva tér ki. Bővebben lásd:

dályozza a kontextus, a szív és a belévezetett érzelmek paradoxona – tehát a szív itt semmiképpen sem az érzelmet, az emberi lelket, annak érzéseit szimbolizálja, sokkal inkább a kiüresedést, az elidegenedést, azt az egyfajta érzéketlenséget, mellyel a háború utáni szellemi-eszmei légkör szembesíti az embert és a művészt.

Ez az ironikusság annyiban félelmetes és kiábrándító, hogy már semmi sem jelentheti azt, amit korábban jelentett, olyan események mentek végbe az emberi történelemben és szellemtörténetben, amelyek megakadályozzák, hogy a szív ugyanazt jelentse, amit korábban – már erőszakkal kell belévezetni, ráinstallálni, beletáplálni az érzelmeket, mintha nem is az emberrel metonimikus kapcsolatban álló szimbólum, hanem gép volna. Ezt a képzetet erősíti, hogy Celan a fenti versben kihantolt szívről ír, tehát egy olyan szívről, mely egyszer már meghalt (lövést kapott?), és most, holtából kiásva kell újra feléleszteni, megtölteni érzelmekkel. Erre a halálra és elgépiesedésre utalnak a vers további részeiben az alkatrészek (németül „Fertigteile” – „készrészek”, előregyártott elemek?), illetve a „tejnővér”, a testvériséget megtestesítő alak és a lapát grammatikailag és szemantikailag tisztázatlan kapcsolata. A szív tehát meghalt, újra kell éleszteni, de már ez is csak elgépiesítés, erőszakos újraindítás útján válik lehetségessé.

Paul Celan lírájában más helyeken, más jelentősnek elkönyvelt versekben is előfordul a szív motívuma. A fentebb idézett vers párhuzamba állítható a költő egy korábbi, még kevésbé hermetikus és talán könnyebben dekódolható, *Espenbaum* – *Nyárfa* című versével, melynek csak egy részletét fogom idézni:

„Kerek csillag, meghúzod az arany hurkot.
Anyám szívét ólom tépte szét.

Tölgyfaajtó, helyedből ki emelt ki?

KISS Noémi: *Határhelyzetek – Paul Celan költészete és magyar recepciója*. Anonymus, Budapest, 2003. 117.

Jámbor anyám nem térhet vissza már.”²²

A fent idézett versben a szív motívuma még sokkal egyszerűbb, könnyebben dekódolható kontextusban szerepel, mint Celan kései és jelentősebbnek tartott verseiben. Mindössze arról van szó, hogy a lírai beszélő / költő anyjának szívét ólom tépte szét – ez pedig valóban igazolható életrajzi adat, hogy Celan anyját a második világháború során német katonák lötték le. A szív itt pusztán az élet, az emberség, az emberi létezést jelentő motívum, amit a háború, a történelem borzalmai, melyeket a velük metonimikus kapcsolatban álló ólom jelenít meg, szét-tépnek, meggyilkolnak, létezését megszüntetnek. A korábban idézett vers kihantolt szíve akár lehet ugyanaz a szív, melyet a háború után, az eszmetörténeti válság keretei között kiásnak ugyan és megpróbálják újraéleszteni, de már semmiképpen sem lesz ugyanaz, életre kelteni csak erőszakkal, gépi módon lehetséges. A *Nyárfá* és *A kihantolt szív* c. versek szívmotívuma akár lehet ugyanaz a szív, de két végállapotban, a pusztítás előtt és után.

Egyik ismert versében, az ismert magyar fordításban *Köln, Hof tér* – *Köln, am Hof* c. versében Celan szokatlan szóösszetételben szívvidőről beszél:

Köln, Hof tér

²² A vers részletét jelen tanulmány szerzője ismételten csak saját fordításban közli. A vers idézett sorai németül: „Runder Stern, du schlingst die goldne Schleife. // Meiner Mutter Herz ward wund von Blei. // Eichne Tür, wer hob dich aus den Angeln? // Meine sanfte Mutter kann nicht kommen.” Eredetileg a *Mohn und Gedächtnis* – *Mák és emlékezet* c. kötetben került közlésre, tehát mondhatjuk, hogy Celan egészen korai lírájához tartozik. Lásd: Paul CELAN: *Mohn und Gedächtnis*, Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart, 1952. A vers jelen tanulmány szerzője általi fordítása az alábbi kötetben került közlésre: Paul CELAN: *Nyelvrács* – *Paul Celan válogatott versei*. Ráday Könyvesház, Budapest, 2009. Ford.: Kántás Balázs. 8.

*Szívvidő,
a megálmodottak
éjjelre állnak.*

*Volt, ami beleszólt a csendbe, volt, ami hallgatott,
volt, ami ment tovább.
Száműzött s elveszett
hazatalált.*

Ti dómok.

*Ti szem-nem-látja dómok,
fül-nem-hallja folyók,
órák, mélyen mibennünk.*²³

Habár a fenti versről bizonyos ellenőrizhető filológiai adatok alapján tudható, hogy Celan költőtársnőjéhez és egy ideig szerelméhez, Ingeborg Bachmannhoz lett címezve, ezen életrajzi tények ismerete nélkül is lehetséges az interpretáció. Az idézett versben a „szívvidő” – „Herzzeit” azt az asszociációt kelti, mintha a toronyóra kongása, az idő jelzése szívdobáshoz, szívveréshez lenne hasonló avagy vele lenne azonos. Az idő nem más, mint szívdobogás, az emberi létezés pedig csak addig tartható fenn, amíg a szív, azaz az idő dobog. Celan fenti versének bonyolult metaforikája alapján akár a szív és a dómok közötti kapcsolat,

²³ A verset Lator László fordításában idéztem. Eredeti szövege az összevethetőség kedvéért: Herzzeit, es stehn // die Geträumten für // die Mitternachtsziffer. // Einiges sprach in die Stille, einiges schwieg, // einiges ging seiner Wege. // Verbannt und Verloren // waren daheim. // Ihr Dome. // Ihr Dome ungesehn, // ihr Ströme unbelauscht, // ihr Uhren tief in uns. A vers eredetileg a *Sprachgitter* – *Nyelvrács* c. kötetben került közlésre: Paul CELAN: *Sprachgitter*. S. Fischer Verlag, Frankfurt am M., 1959. Lator László magyar fordításának elérhetősége: Paul CELAN: *Halálfüga*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 181. Ford.: Lator László. 42.

azonosság is feltételezhető. A vers világában feltehetően jelenlévő toronyóra kongása és a később említett dómok talán azonosíthatóak a szívvel és az idővel egyaránt. A „szívidő” erős összetétele is sejtetheti, hogy szív és idő tulajdonképpen azonosak, az időt jelző órakongás, a dómok, a folyók, az órák és a szív maga voltaképpen azonosak – az emberi létezés nem más, mint „szívidő”, melyben a szív dobogása jelzi egyáltalán magát a létezést, és mintegy metrumként, órakongásként utal az idő múlására is. A „megálmodottak” szívidőben való éjféltre állása (éjféltre meredve való megállása?) ugyanakkor baljóslatú konnotációkat is kelthet – ha éjféli van a szívidőn belül, azt is jelentheti, hogy az emberi létezés maga áll éjféltre, tehát végéhez közelít, valami változás, valami borzalom lehet készüléfében.

Mint láthattuk, Celan költészetben a szív motívumának nem csupán érzelmi, hanem filozófiai, ontológiai aspektusai, lehetséges jelentésárnyalatai is fellelhetőek. Megjegyzendő azonban, hogy Celan lírájában a szív motívuma bizonyos helyeken a tradicionális értelemben vett érzéseket, pl. a szerelmet is jelentheti. Elég megnézni a költő *Schneebett – Hóágy* c. versét, melyet a későbbiek folyamán valamivel részletesebben is elemezni kívánok. Itt csak egy rövid részletet idézek a vers elejéről:

„Világvak szemek halottszakadékbán: megyek,
bozót a szívben.
Megyek.

*Holdtükr meredélyfal. Lefelé.
(Lélegzetfoltos fény. Vér, fonalakban.
Felhős lélek, még egyszer formaközelben:
Tízujjárny – összefonódva.)”*²⁴

²⁴ A verset Lator László fordításában idéztem. Az eredeti részlet németül, az összevethetőség kedvéért: „Augen, weltblind, im Sterbgeklüft: Ich komm, // Hartwuchs im Herzen. // Ich komm. // Mondspiegel Steilwand. Hinab. //

A *Hóágy* alapjában véve szerelmes versnek tekinthető, bár – mint az Celan legtöbb versére általában véve igaz lehet – más interpretációi is érvényesek lehetnek. Itt és most nem kívánom a verset részletesen elemezni, csupán a szív motívumának vizsgálata szempontjából egy aspektusára kitérni: a „bozót a szívben” („Hartwuchs im Herzen”) azért érdekes, mert ugyanennek a mondatnak az elején a költői beszélő azt mondja: „megyek”, a „bozót a szívben” motívum pedig ezután következik, mintha a szívben jelenlévő bozótost mintegy önmagával azonosítaná, nem pedig a saját szívében metaforikusan jelenlévő bozótról, kuszaságról beszélne. A vers további részében mint ahogyan arra a mű kapcsán Celan-fordításkötetének utószavában Lator László²⁵ is röviden kitér, a menekülő lírai beszélő feltehetőleg megsebesül és lecsúszik egy sima, holdat visszatükröző sziklafalon. A versben minden bizonnyal egy diszszonáns szerelem körvonalazódik (?), melyben a költői beszélő inkább menekül a szeretett nő előtt, mintsem egyesülne vele, a szerelmesek egymást üldözik, egymást tépik, egymásban keltenek végzetes szorongást. Lator szerint eldönthetetlen, hogy a részlet végén az összefonódott „tízujjárnék” vajon a szerelmesek összefonódó kezét jelenti-e, vagy inkább egy ember, a költői beszélő kétségbeesésében imára kulcsolt kezét. A bozótos a szívben, amennyiben elfogadjuk a *Hóágy* szerelmes versként való értelmezését, minden bizonnyal az összekuszáltságot, az átláthatatlanságot, az érzelmek szövevényességét, áthatolhatatlanságát jelenti. A szívben burjánzó bozótos és a lírai beszélő szokatlan, egy-

(Atemgeflecktes Gelaucht. Strichweise Blut. // Wölkende Seele, noch einmal gestalten. // Zehnfingerschatten – verklammert.)”

A vers németül eredetileg a *Sprachgitter – Nyelvrács* c. kötetben jelent meg: Paul CELAN: *Sprachgitter*. S. Fischer Verlag, Frankfurt am M., 1959.

Lator László fordítását az alábbi kötetből idéztem:

Paul CELAN: *Halálfüga*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1981. Ford.: Lator László. 41.

²⁵ Paul CELAN: *Halálfüga*, Budapest, Európa, 1981. Ford.: Lator László. 126-127.

másnak történő megfeleltetése (bár a fragmentált nyelvezet és a fordítás eredetihez képesti feltehető információ-vesztése miatt ez sem teljesen bizonyos) alapján feltételezhető, hogy ez esetben a szív motívuma metonimikus kapcsolatban van a lírai beszélővel, az emberrel. A szív tulajdonképp maga az ember, az érzelmek tere, hiszen érzelmek csak az emberen belül jöhetnek létre, a benne terjengő bozotos pedig nem más, mint a szerelem érzése, mely zavaros, áthatolhatatlan és ez esetben minden valószínűség szerint nem tisztázott, disszonáns.

Szó

Paul Celan költészetében a szó²⁶, mint a nyelv, a költészet jelentéshordozó alapegysége is, a fent említett motívumokhoz hasonlóan, a költői életmű értelmezésében valószínűleg megkerülhetetlen kulcsszerpet játszik.

Gyakran felvetődő kérdés Celan és Oszip Mandelstam költészet-szemléletének hasonlósága. Mandelstam²⁷, az oroszországi zsidó költő még Celan irodalmi pályakezdése előtt, az 1920-as években írt tanulmányokat a szó természetrajzáról, melyekben megjelent a „palackposta” képe, Paul Celanról pedig köztudomású, hogy költészetét intellektuális értelemben vett „palackpostá”-nak szánta az olvasó felé, azaz a vers tartalma, a szavak üzenete, ha egyáltalán képesek még tartalmat, üzenetet hordozni, remélhetőleg célba érnek valakihez, de azzal a lehetőséggel is számolni kell, hogy erre nem kerül sor, hiszen minden, így a szavak jelentésközvetítő ereje is bizonytalan. Bacsó²⁸ véleménye szerint

mikor *A szó természetrajzáról*²⁹ c. írásában Mandelstam szembefordul a csupán asszociatív költéssel és leszámol a szimbolista tradícióval, akkor a XX. század nagy költészeti fordulatát előlegezi meg, amely pl. T. S. Eliot, Paul Valéry és Gottfried Benn költészetében figyelhető meg. E tradíció Celan lírájával is rokonítható, a költői szó pedig ily módon németül „dingfest” – „dolognak ellenálló” jelleggel bír, magát a világon kívül, vagy inkább afölé helyezi magát. Olyan létező, mely állandó jelentéstöbbletet hordoz, önmagánál mindig többet rejt magában, ily módon pedig megőriz a dologi valóságtól valami függetlent az emlékezet számára.

Bacsó kismonográfiája különböző gondolati tradíciók felől igyekszik megragadni a szó funkcióját és jelentőségét Paul Celan költészetében – Heidegger „a szó hatalomvesztése”-ről beszél, ebben a kontextusban pedig a szót, különösképpen a költői szót a világ dolgainak ellenállóvá, időtállóvá kell tenni.³⁰ A szavak funkcióját a kabbalisztikus tradíció felől megvizsgálva Rosenzweig³¹ állítása alapján a szavak az egész mondat elemeiként jelennek meg, azonban egyes esetekben nem létezik az állandóságuk, hanem új jelentést nyernek, megújulásra képesek, ez pedig talán még állandóbbá teszi őket, mintha egyetlen stabil jelentéssel, referenciával bírnának. Ily módon, ha elvonatkoztatunk a kabbalizmustól és egyéb zsidó vagy más kulturális-vallási tradícióktól, a szó celani fogalma valami olyan egyetemes jelleggel bír, ami nagyban túlmutat bármelyik emberi nyelven és kultúrán.

A szó költészetben betöltött funkcióját vizsgálva Gerschom Scholem³² jut el egészen az összavak fogalmához – Isten szavaihoz,

²⁶ BACSÓ Béla: *A szó árnyéka*, Jelenkor, Pécs, 1996. 33-48.

²⁷ Oszip MANDELSTAM: *A beszélgetőtársakról*. In: Árnnyak tánca, Esztétikai írások. Széphalom Könyvműhely, Budapest, 1992. Vál.: Erdődi Gábor. Ford.: Erdélyi Z. János.

²⁸ BACSÓ Béla: i. m. 34-35.

²⁹ Oszip MANDELSTAM: *A szó természetrajzáról*. In: Árnnyak tánca, Esztétikai írások. Széphalom Könyvműhely, Budapest, 1992. Vál. és Ford.: Erdődi Gábor.

³⁰ BACSÓ Béla: i. m. 36.

³¹ Franz ROSENZWEIG: *Der Stern der Erlösung*. Suhrkamp Verlag (első kiadás 1921.), Frankfurt am M., 1993. 208.

³² Gerschom SCHOLEM: *Isten neve és a Kabbala nyelvmélete*. In: Uő.: *A Kabbala helye az európai szellemtörténetben*. Válogatott írások, II. k. Atlantisz Kiadó, Budapest, 1995. Ford.: Bendl Júlia.

amelyek kimondása által a világ dolgai teremtnének, létrejönnek. Erre a Bibliában is több helyen találunk utalásokat, mikor Isten a szó által mintegy önmaga létezését deklarálja, ezáltal pedig *teremt* is. Ezzel összeegyeztethetőnek tűnik Scholem elgondolása, mely szerint a költő olyan ember, aki még rendelkezik azzal a képességgel, hogy a korunkra istentelenné vált nyelvben újra hallhatóvá tegye az Isten általi teremtés alapszavait, összavait.

A költészet, a költői szó funkciója tehát lényegében nem más, mint egy olyan eszmétörténeti időszakban, melyből az Istenben való hit, és vele együtt magában a transzcendensben való hit tulajdonképpen száműzésre került, a transzcendenst, s annak egy megnyilvánulási formáját, az isteni szót valamilyen formában visszahozni az emberek világába, a költészet, a művészet, az alkotás erején keresztül újra megláttatni azt, ami napjainkra látszólag elveszett. Paul Celan költészete lényegében talán éppen ugyanerre tesz kísérletet – a szó, a költői szó erején keresztül megláttatni az olvasóval azt, ami mára a nyelvből kiveszett. Ilyen értelemben persze Isten sem csupán a zsidók és / vagy a Biblia Istene, sokkal inkább valami olyan konkrét vagy absztrakt, de mindenképp egyetemes létező, amely bármely emberi kultúrában jelen lehet, és akinek pusztán szavai képesek magukban hordozni a teremtés erejét.

Persze másfajta megközelítések is lehetségesek – a kimondott, kinyilatkoztatott szó ellenében Derrida³³ inkább az írott szónak tulajdonít jelentőséget, ezáltal próbálja meg Celan költészetét érthetőbbé tenni. Foglalkozik továbbá a versek keltezetségével, a művek dátumokhoz való kötődésével. Derrida koncepciója alapján a dátum olyan egyszeri jel, mely a verset megismételhetetlenné teszi, ezáltal pedig nem hagyja, hogy az feledésbe vesszen, feloldódjon a nyelvben. Ez az elképzelés persze nyilvánvalóan összeegyeztethető azon gondolattal, mely szerint a szavak valami egyetemes, örök tartalmat hordoznak, a költői nyelv pe-

dig nem csupán az emberi világot reprezentálja, hanem megteremti saját, azon túl való világát.

Amennyiben figyelembe vesszük a zsidó-keresztény, de akár az iszlám kultúrkör egyes aspektusait, az írott szó jelentősége kapcsán talán érdemes megemlíteni, hogy a sémi nyelvek többségében, így az arabban és a héberben a szavak leírt alakjából hiányoznak a magánhangzók, ugyanaz a mássalhangzócsoporthoz pedig kiolvasható, az üres helyekre más magánhangzókat behelyettesítve teljesen más jelentéssel bírhat, ugyanazon írott szóalak más kiejtett hangalakot és más jelentést hordozhat – véleményem szerint ez a tény összeegyeztethető azon elgondolással, mely szerint a szavak jelentése instabil, s ezen instabilitás az, ami által többletet képesek hordozni, akár Derrida és a dekonstrukció jelentésről alkotott képzetvilágának megfelelően.

Figyelemre méltó lehet persze az is, hogy példának okáért Bacsó³⁴ a hermeneutikai gondolkodásmód felől is megközelíti Celan líráját, azon belül pedig a szó lehetséges funkcióját. Gerschom Scholem elképzeléséhez hasonlóan a szó Gadamer³⁵nél is nagy jelentőséget kap. Gadamer állítása szerint mind a dekonstrukció, mind pedig a hermeneutika – habár a két irányzat követői között nagy elméleti viták zajlanak máig is – kívül helyezi magát a transzcendensen, a metafizikáin. Celanról írott könyvében Gadamer megkülönbözteti egymástól a kijelentést és annak kibontását, azaz a folyamatra helyezi a hangsúly, melyen keresztül a szó jelentést hordoz, a kijelentés tartalma érthetővé válik. A mű, az irodalmi mű értelme nem más, mint a *jelenléte*, és tulajdonképp önmagának ad értelmet, önmagát bontja ki, magyarázza meg. Gadamer elemzi a költő *Wortaufschüttung* – *Szótorlódás* c. versét, melynek mélyebb elemzésére a jelen tanulmány hely hiányában nem kíván kitérni, azonban talán érdemes kiemelni, hogy Gadamer is arra a következtetésre jut, hogy a szó

³⁴ BACSÓ Béla: i. m. 44.

³⁵ Hans-Georg GADAMER: Wer bin ich und wer bist Du?. In: uő.: Ästhetik und Poetik II. Hermeneutik im Vollzug. Gesammelte Werke, 9. k. J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) Verlag, 1993. 421.

³³ Jacques DERRIDA: *Schibboleth. Für Paul Celan*. Edition Passagen, 1986. 46.

motívuma kulcsszerepet játszik Celan költészetében és nyelvszemléletében, mégpedig a következő módon: Celan lírájában elülöníthető a „külső szó”, az emberi világ szava, nyelve, illetve a „belső szó”, mely transzcendens létező, kifejezésforma, lényegében akár a zsidó-keresztény hagyomány értelmében tekinthető Istentől valónak. A „belső szó” segíthet a nyelvben újra felfedezni, újra megtalálni az elveszettnek hitt transzcendens tartalmakat, a külső szó ellenében örökérvényű, időtálló, nem pusztán a külső világra, de valami önmagán és azon túlra képes utalni.

Ez a belső szó lényegében Isten szava, mely már az emberi nyelv előtt is létezett, és ami független az emberi nyelvtől, a kontextusoktól, a történelemtől – ha pedig Celan verseire úgy tekintünk, mint olyan művekre, amelyek megpróbálnak „a nyelv előtti nyelv” és a „belső szó” hordozóivá előlépni, akkor láthatjuk, mekkora jelentősége van a szónak, a költői szónak, mint transzcendens tartalmak esetleges hordozójának Celan költői világán belül.

Celan-könyvében a költő lírájának alapegységeként kezeli a szót Bartók Imre³⁶ is, aki szerint a szó voltaképpen önmagára utal, önmagát testesíti meg egy olyan költészetben, amely megtisztította magát a metaforáktól. A szó Celan költészetében nem más, mint maga az élet, a létezés, egy önálló, világon túli világ, túl a hallgatáson, az elmondhatatlanságon.

A szavak persze alapvető, de nem teljesen önálló egységek. Egy-másba kapva, egymásba láncolódva alkotják meg a nyelvet, talán egy emberen túli költői nyelv kristályszerkezetét – ez esetben a celani nyelvrács nem feltétlenül a nyelv korlátait jelenti –, mely képes azt jelezni, amit az emberi szó többé nem. A szavak erejének ősi elgondolása mintha valamiféle új, merészebb formában öltene testet a celani költészetben, az e lírát vizsgáló ismert és kevésbé ismert kritikusok, teoretikusok pedig mintha mind egyetértenének abban, hogy Celan költői szavai olyan nyelv vázát képezik, mely ha nem is azonnali formájában, de

egy folyamat részeként túlmutat a hagyományos értelemben vett nyelv és szó lehetőségein, s e tiszta szavak egy olyan nyelv építőköveivé képesek majd válni, amely már alkalmas az *emberen túli dalok* megénekelésére.

³⁶ BARTÓK Imre: i. m. 29.

Egy változatos, mégis homogén életmű – Paul Celan néhány emblematikus és kevésbé emblematikus versének elemzése

A következőkben néhány Celan-vers rövid elemzését kísérelem meg, válogatva a szerző életművének ismert és kevésbé ismert darabjai közül, mindenképpen azzal a céllal, hogy a versek és rövid elemzésük valamilyen keresztszemet adják a celani költészetnek. A válogatás sajnos, csak úgy, mint az elemzési szempontok is, mint minden esetben, persze erősen szubjektív, ugyanakkor megkísérlem olyan emblematikus versek rövid elemzését (pl. *Halálfűga*, *Nyelvrács*, *Tenebrae*, *Hószólam*, stb. –), melyek kapcsán a szakirodalom abban többé-kevésbé egyetért, hogy a szerző költészetének jelentős, újra és újra figyelmet érdemlő darabjai. Ezek mellett vállalkozom néhány kevésbé ismert és kevesebbet elemzett vers körüljárására is, igyekezvén kimutatni a párhuzamokat egymással és az ismertebbekkel.

Mivel nem illendő elfeledkezni arról a tényről, hogy az alább elemzett versek *fordítások*, azaz a fordító-költő nem csupán gépiesen magyarártotta, hanem valamilyen módon olvasta, interpretálta is őket, lábjegyzetben mindig közlöm az elemzett vers eredeti német szövegét is. Főleg Lator László fordításai közül válogattam, mert úgy vélem, hogy a számos kiváló fordító közül talán ő értelmezte leghűségesebben és legpontosabban Celan verseit. A *Halálfűgát* Faludy György interpretációjában, néhány, Lator László által annak idején le nem fordított, de mégis lényegesnek ítélt verset Marno János tolmácsolásában, egy rövidebb, kései, magyarul jórészt szinte ismeretlen Celan-verset a végén pedig saját fordításomban idézek.

Halálfűga

Isszuk a reggelek szürke tejét napeste is isszuk
délben is isszuk hajnalban is isszuk és éjszaka isszuk

isszuk és isszuk
sírt ásunk magunknak a légben ott nem fekszünk szorosan majd
Kígyókkal játszik egy ember a házban és ír
és ír ha sötétlik Németországnak aranyhajad Margit
ír és a háza elé lép ki villannak a csillagok füttyszóval hívja a
vérebeiket
füttyszóval hívja zsidóit elrendeli
ássatok sírt a talajban tánczene szóljon
Isszuk a reggel szürke tejét azt isszuk az éjben
hajnalban is isszuk és délben is isszuk és este is isszuk
isszuk és isszuk
Egy ember lakik a házban kígyóival játszik és ír
ír ha sötétlik Németországban aranyhajad Margit
Hamuszürke hajad Szulamit sírt ásunk a légben
ott nem fekszünk szorosan majd
Ordít ez az ember nyomjatók mélyebbre az ásót amott meg har-
sogjon az ének
tőre után nyúl pörgeti germán kék szeme villan
nyomjatók mélyebbre az ásót ti meg húzzátok a táncot
Isszuk a reggelek szürke tejét éjszaka isszuk
délben is isszuk és reggel is isszuk és este is isszuk
isszuk és isszuk
a házban lakik egy ember aranyhajad Margit
hamuszínű hajad Szulamit kígyóival játszik
Húzzátok a halálhoz vígabban üvölti a halál német nagymester
szomorúbb hegedűket üvölti füstnek szálltok fel a légbe
nyughattok a fellegeken ott majd nem kell szorosan heverészni
Isszuk a reggelek szürke tejét éjszaka isszuk
délben is isszuk német nagymester a halál
este is isszuk hajnalban is isszuk és isszuk
német nagymester a halál és két kék szeme villan
ólmogolyóival lődöz ránk célba talál velük mindig

egy ember lakik házában aranyhajú Margit
uszítja reánk a vérebeket sírt bérel mindünknek a légben
kígyóival játszik és képzeleg német nagymester a halál
aranyhajú Margit
hamuszínhajú Szulamit ³⁷

³⁷ A vers eredeti német szövege az összevethetőség kedvéért:

Todesfuge

Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends
wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts
wir trinken und trinken
wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng
Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt
der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar Margarete
er schreibt es und tritt vor das Haus und es blitzen die Sterne er pfeift seine
Rüden herbei
er pfeift seine Juden hervor läßt schaufeln ein Grab in der Erde
er befiehlt uns spielt auf nun zum Tanz
Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich morgens und mittags wir trinken dich abends
wir trinken und trinken
Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt
der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar Margarete
Dein aschenes Haar Sulamith wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man
nicht eng
Er ruft stecht tiefer ins Erdreich ihr einen ihr andern singet und spielt
er greift nach dem Eisen im Gurt er schwingts seine Augen sind blau
stecht tiefer die Spaten ihr einen ihr andern spielt weiter zum Tanz auf
Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich mittags und morgens wir trinken dich abends
wir trinken und trinken
ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete
dein aschenes Haar Sulamith er spielt mit den Schlangen
Er ruft spielt süßer den Tod der Tod ist ein Meister aus Deutschland
er ruft streicht dunkler die Geigen dann steigt ihr als Rauch in die Luft
dann habt ihr ein Grab in den Wolken da liegt man nicht eng
Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich mittags der Tod ist ein Meister aus Deutschland

Faludy György fordítása ³⁸

A *Halálfüga* kétségtelenül Paul Celan legismertebb versei közé tartozik. Aránylag még a szerző korai költészetének része, mely nyíltan, deklaráltan kötődik a holokauszthoz. A vers értelmezése nem igényel különösebb felkészültséget, irodalomtudományi és irodalomtörténeti ismereteket, mindössze elég annyit tudni hozzá, hogy volt második világháború és azon belül volt egy, a zsidó nép elleni népiertási hullám, amelyet ma holocaustként ismerünk. A költeményben, mint arra Pető Zsolt³⁹ tanulmánya is kitér, csak úgy, mint némely más versében visszatérően, fűgyszerűen ismétlődnek a az elementumok, a mondatok, variációra, kombinációra kerülnek. A vers súlyosságát éppen a zenei megkomponáltság, a házban lakó férfi (nyilvánvalóan Hitler és a náci Németország szimbóluma), a saját sírjukat ásó zsidók, a vérebek, a bibliai referenciát hordozó Margit és Szulamit, az aranyhajú (árja?) Margit (feltehetőleg Goethe *Fausjtjának* nőalakja, tehát az idealizált germán / német nő motívuma) és a hamu-hajú zsidó nő, Szulamit (az *Énekek énekének* allegorikus aszszonyalakja) motívumának váltogatása, variálása, ismétlése adja.

Habár a *Halálfüga* esetében nehéz azt állítani, hogy a vers (főként a történelmi) kontextustól függetleníthető, abból kiragadható, mint Celan

wir trinken dich abends und morgens wir trinken und trinken
der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau
er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau
ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete
er hetzt seine Rüden auf uns er schenkt uns ein Grab in der Luft
er spielt mit den Schlangen und träumet der Tod ist ein Meister aus Deutschland
dein goldenes Haar Margarete
dein aschenes Haar Sulamith

³⁸ Faludy György fordítása az alábbi kötetben került publikálásra:
FALUDY György: *Test és lélek*. Alexandra, Budapest, 2005. 638.

³⁹ PETŐ Zsolt: *A celani füga*. Gond filozófiai folyóirat, Az esztétikai tapasztalat és interpretáció c. konferencia (1998. április 28-29. Debrecen) előadásai.
<http://www.c3.hu/~gond/tartalom/18-19/frapeto.html>

későbbi versei, hiszen a szakirodalom jelentős része is a holokauszt-irodalom egyik legjelentősebb alkotásaként tartja számon, súlyossága, a történelmi esemény borzalmas mivoltának költészetbe öntése egyúttal mégiscsak képes a szöveget önállósítani, egyetemessé tenni. A szöveg a celani költészet eme viszonylag korai szakaszában még explicit módon referál a valóságra, az emberi történelem eseményeire, azonban mégis önálló költői világot hoz létre, ezáltal pedig ki is lép a kontextusból, egyetemessé, történelmi eseményektől és korszaktól függetlenné válik. A zenei megszerkesztettség, a fűgaszerűség még inkább képes egy költeményt egyfajta transzcendentális szintre emelni, referenciájától, ha van, függetleníteni, a kontextusból kiragadni és örökérvényűvé, egyetemessé tenni. Úgy gondolom, a *Halálfüga* habár megelőlegezni Celan későbbi, enigmatikus, hermetikus és kontextustól már talán jelentős vagy akár teljes mértékben függetleníthető költészetét, mindazonáltal bír valóságreferenciával, önnön fikcionalitását nem úgy generálja, hogy azt teljesen a költői képzelet szüleményeként kelljen értelmezni – sokkal inkább egy nagy emberi és történelmi narratíva részeként szólal meg, mely nem explicit, de implicit utalásokkal újrafogalmazza azt, ami történt, meg nem nevezett, de körülírt tájakra helyezve a történeteket. E körülírtság, a jól ismert narratívának pusztán sejtetése, metaforizálása pedig talán hozzájárulhat ahhoz, hogy indokait vagy egyszerűen csupán megtörténtének tényét megérteni, feldolgozni legyünk képesek.

A vers nem csupán a zsidó népért, zsidó embereknek, egy szűk, beavatott embercsoportnak szól – szólhat éppúgy minden emberhez vallásra, nemzetiségre, identitásra való tekintet nélkül, aki kész szembenézni a történelem irracionális alakulásával – akár nemcsak ötven-száz, de több száz évre visszamenőleg is, az ember elembertelendésének tényével. Hiszen a zsidó nép egy kiemelt épp az embertelen létállapotot hivatott leleplezni, amelybe az ember egyetemesen képes volt eljutni. Celan világtapasztalatai ily módon semmiképp sem vezethetők le csak és kizárólag a zsidóság történelmi sorsából⁴⁰, a zsidó identitás és az

egyetemes emberi identitás ily módon kiegyensúlyozódni látszik e nyomasztó, világvégi tájakat megidéző költészetben.

A *Halálfüga* a halottakkal dialógust folytató emlékbeszédként is értelmezhető – e halottak azonban nem mind szükségképpen zsidók, a zsidóság és a holokauszt válhat önmaga is metaforává, mely tulajdonképpen az egész emberiséget, és az embertelen létállapot minden meghurcoltját, halottját jelképezi. Az értelmezési körök kitágulnak, ugyanaz a jelentés áttevődik az egyesről az általánosra, a zsidó emberről bármelyik emberre. Mivel minden stabil definíció megbomlani látszik, épp ezért nincs tovább értelme specifikumokban gondolkodni sem. Véleményem szerint Celan lírájának egyik alapélménye valóban a holokauszt – ennek tagadása mindenképp jogtalan volna –, ez a holokauszt azonban semmiképp sem csupán *egy nép holokausztja*. Éppen ezért nem gondolom, hogy akár a *Halálfüga*, akár más hasonló tematikájú Celan-versek értelmezhetősége kimerülne a zsidó identitás kérdésének vizsgálatában. Ahol Celan költői beszélője „zsidó”-ra utal, ott megítélésem szerint akár (megalázott, meghurcolt) „ember”-t is olvashatunk. Hiszen egyes biblia-értelmezések is felvetik az egyetemes zsidóság koncepcióját, mely szerint a zsidó nép pusztán az egész emberiséget szimbolizáló csoport, Isten előtt pedig minden ember, bármiféle kulturális, vallási identitásra való tekintet nélkül egyenlő. Celan költészetének referenciális pontjai kereshetők egyes történelmi eseményekben, azonban az egyes történelmi események is egy általánosabb tendenciába illeszkednek bele – a zsidóság narratívája része az emberiség narratívájának, a holokauszt a második világháborúnak, a második világháború a világtörténelem rengeteg áldozatot követelő viharainak, már az emberiség kezdeteitől fogva. Celan nem csupán adott helyen meggyilkolt vagy megalázott, adott identitással bíró emberekért, hanem rajtuk keresztül mindenkiért kiált – pusztán csak rajtuk, olvasókon múlik, mennyire halljuk meg, hogyan értelmezzük e kiáltást.

⁴⁰ A fentebbi elgondolást többek között a következő tanulmány osztja:

DANYI Magdolna: *Paul Celan költészetéről*. Híd, 1984/6. 828-831.

Nyelvrács

Szemgyűrűk a rudak között.
Csillogó szemhéj
csapdos felfelé
elbocsát egy pillantást.

Írisz, úszónő, álmatlan s borús:
az ég, szívszürkén, közelebb.

A vas hüvelyben, ferdén,
füstölgő facsonk.
Fényérzékre
találod el a lelket.

(Volnék mint te. Volnál mint én.
Nem álltunk-e
ugyanegy *passzá*tban?
Idegenek.)

Kőlapok. Rajtuk
egymást szorítva, mind a két
szívtócsa nevetés:
két
teliszáj csend.⁴¹

⁴¹ A vers eredeti német szövege az összevethetőség kedvéért:
Sprachgitter

Augenrund zwischen den Stäben.

Flimmertier Lid

A *Nyelvrács* Paul Celan emblemikus verse, a költő nyelvhez való kettős viszonyát fejezi ki⁴³, mint arra Pócsik Anett is kitér egy Radnóti-ról írott, de Celan nyelvszemléletével is foglalkozó tanulmányában. Celan verse egyrészt megjeleníti a nyelv korlátait, a kifejezés szinte lehetetlen voltát egy olyan korban, kontextusban, ahol minden önmaga visszájára fordult, másrészt viszont egy új, a kifejezhetetlent is kifejezni képes nyelv igénye is fellelhető benne.

rudert nach oben,
gibt einen Blick frei.

Iris, Schwimmerin, traumlos und trüb:
der Himmel, herzgrau, muß nah sein.

Schräg, in der eisernen Tülle,
der blakende Span.
Am Lichtsinn
errätst du die Seele.

(Wär ich wie du. Wärest du wie ich.
Standen wir nicht
unter *einem* Passat?
Wir sind Fremde.)

Die Fliesen. Darauf,
dicht beieinander, die beiden
herzgrauen Lachen:
zwei
Mundvoll Schweigen.

⁴² Marno János fordítását lásd az alábbi kötetben:

Paul CELAN: *Paul Celan versei Marno János fordításában*, Enigma, Budapest, 1996.

⁴³ PÓCSIK Anett: *Radnóti Miklós kései lírájának lehetséges kánonbeli helye a német nyelvű holokauszt tükrében*. Szkhion 2007/1.

A szó, *nyelvrács* (németül *Sprachgitter*) Kiss Noémi⁴⁴ szerint két dolgot jelenthet: egyrészt azt, hogy a nyelv, akár egy rács, egy embertelen entitás akadályként áll a kifejezés előtt, az embert és a költészetet megbénítva, másrészt viszont a rács egy középpont nélküli szerkezet, ezért jelentheti a nyelv végtelenségét, korlátlanágát is.

Ez a kettősség Paul Celan egész költészetéről elmondható – egyrészt a költő egy olyan korban találja magát, amikor a nyelv kifejezőképességében való hit teljes mértékben megbomlott, másrésztől viszont mégis ott van benne a vágy, hogy létrehozzon valami olyan jelrendszert – természetesen a költészet világán belül – ami a korábnál is jobb, tökéletesebb, erősebb lehet. Habár Szegedy-Maszák Mihály⁴⁵ egy szintén Radnóti-ról írott tanulmányában azt állítja, Celan költészetének célja a nyelv, főleg a német nyelv és a hagyományos szerkesztési elvek teljes szétrombolása, mintegy költői bosszúként a történelem ellen, a költészet, a versírás ténye már mindenképp magában foglalja a nyelv használatát, az invenciózus, eredeti költészet pedig egy új nyelv kialakításának kísérletét.

Megint csak Kiss Noémi⁴⁶ szerint Celan *Nyelvrács* című verse, és lényegében az egész celani poétika tulajdonképpen lehetőségként áll az olvasó előtt, lehetőségként, mely az elbeszélést, mint műformát megszünteti, a szerző költészete pedig mintegy visszanyúl a nyelv legősibb szintjeihez. Mint azt Kiss egyik tanulmányában írja, „(...)a Celani versek a beszéd és a hallgatás retorikáját egyszerre képesek reprezentálni”. Ez az elképzelés megint csak összhangban levőnek tűnhet a korábban már ecsetelt költészetkonceptióval, mely szerint Celan belégzés és kilégzés (beszéd és elhallgatás?) közé gondolja el a költészet legelemibb

lényegét, a vers keletkezésének folyamatát. Egyensúlyban vannak tehát a versből kiolvasható pozitív és negatív asszociációk – valami egyszerre jelenti a bezártságok, a korlátok közé szorítottságot, ugyanakkor egyszerre kimeríthetetlen és végtelen is. Pusztán a nyelv használóján, s kivételes képességekkel megáldott használóján, a költőn múlik, vajon beszorul-e a rácsok közé és nem képes kitörni közülük, vagy pedig a rácsszerkezetet valamiféle stabil, megrengethetetlen, középpont nélküli, tehát végtelen és határtalan struktúraként fogja fel. Úgy vélem, különös mérleg ez, melyen minden költő, nem csupán Celan életművének súlya megméri.

Mint az Celan verseire oly gyakran jellemző, a *Nyelvrács* esetén is nehéz megállapítani, tulajdonképp ki a vers beszélője és ki a megszólítottja. Ugyanakkor mivel a Celan-szakirodalom szerint a celani líra nyelve elsősorban önreflexív, nem kizárható, hogy a költői beszélő ebben a versben is önmagával folytat párbeszédet. A versben felsejlő szemmotívum nyalábokat, azaz valószínűleg rácsokat lát (az elemzéskor figyelembe veendő, hogy pl. Marno János fordítása tekinthető inkább átköltésnek, a fordítások problematikájára a későbbiekben még kitérek), melyek közül egy pillantás elszabadul. A szívszürke égbolt közelebb van ugyan, de úgy tűnik, mégsem érhető el. Az úszónő motívuma homályos, azonban ha azt gondoljuk, valószínűleg éppen bele akar ugrani a vízbe, jelentheti a nyelvbe való belevetődést, a kifejezés folyamatának kezdetét. A zárójeles sorokban a vers beszélője feltehetőleg önmagát szólítja meg, azonban ráébred, hogy – akár a nyelv – önmaga számára is idegen. A versből a világtól, a nyelvtől való elidegenedés, még a költészet önmagától való elidegenedésének hangja is kiolvasható. A vers végén megjelenő kőlapok feltehetőleg a merevséget, keménységet, élettelenséget hivatottak szimbolizálni, tovább erősítve a bezártság, a kiútatlanság, a nyelv rácszerű természetének érzetét. A két szívtócsa nevetés a záró sorokban „két teliszáj csend”-del kerül azonosításra (amennyiben a kettőspont ez esetben azonosítást jelent), tehát nevetni, szívből jövően nevetni tulajdonképpen annyi lehet, mint hallgatni. A teliszájnyi hallga-

⁴⁴ KISS Noémi: i. m. 114.

⁴⁵ SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *Radnóti Miklós és a holokauszt irodalma*. in.: Szegedy-Maszák Mihály: *Irodalmi kánonok*. Debrecen : Csokonai K., 1998.

⁴⁶ KISS Noémi: *A nyelv mint lehetőség Paul Celan költészetében a Sprachgitter (Nyelvrács) című vers alapján*. Új Holnap, 1997. Különszám. A tanulmány online elérhetősége: <http://oldwww.uni-miskolc.hu/city/Olvaso/ujholnap/97kulonszam/kiss.html>

tás paradoxona mintegy lezárttá, megoldatlanná és látszólag megoldhatatlanná teszi a vers alapvető problémáját, a nyelv kifejezőképességében való hit elvesztését, a nyelv rácstermészetét, az ember nyelv korlátai közé való bebörtönzöttségét. Hiába lelhető fel valami új keresése a versben, hiába akar a költészet önmagán túlmutatni, a nyelv csak arra alkalmas és csak úgy, amire és ahogyan – hogy tökéletlenül, korlátok közé szorítva fejezze ki, mondja el a kifejezhetetlent, az elmondhatatlant.

A rács persze funkcionálhat afféle szűrőként is, melyen keresztül a világnak bizonyos, számunkra fontos részeit önmagunk számára prezentáljuk, így módon pedig a nyelv rácsszerkezetként való értelmezése nem feltétlenül hordoz negatív konnotációkat, sokkal inkább olyan rendszer, mely lehetőséget ad rá, hogy a világot, ha nem is teljes egészében, de részben megértjük. Gondolhatunk továbbá ugyanebben a rendszerben Rilke koncepciójára a *Névtelenről*, mely névtelen tulajdonképp nem konvencionalizált érzéseket, gondolatokat jelent, amiket egyszerű szavakkal még nem lehetséges kifejezni. Rácstermészetéből fakadóan azonban a nyelv, mint végtelen rendszer, formálhatónak is felfogható, e formálhatóságon keresztül pedig talán megtalálhatjuk azokat a szavakat, amelyek képesek megragadni a rilkei *Névtelent*.

Titulálhatunk elmondhatatlannak bizonyos történelmi traumákat is, ha azonban nem akarunk párhuzamot vonni művek és biográfiai tények között, mondhatjuk, hogy az ebben a költészetben rejtező kifejezhetetlen és elmondhatatlan valami sokkal egyetemesebb, melynek egy-egy történelmi esemény csupán aktuális megnyilvánulása – a „nyelvrács” talán éppen magában az emberben, az emberi létezésben, az emberi társadalomban rejlik, és egy-egy történelmi esemény, eszmetörténeti válság csupán rávilágít a tényre, hogy a mindennapokban használt emberi nyelv tökéletlen, a lényeges dolgok, a metafizikai valóság, a felettes tudás, ha van ilyen egyáltalán, pedig nem önthető szavakba és nem adható át a nyelven keresztül. Ez a tudat, az ember és az ember által használt, sokáig mindenhatónak gondolt jelrendszer tökéletlenségének és

végességének tudata pedig akár sokkal sokkalóbb, borzalmasabb lehet egy költő, a nyelvet művészként használó alkotó számára, mint egy-egy életrajzi vagy történelmi borzalom, melyekre a nyelven keresztül szintén nem találhat választ, hiszen mintegy fogolyként magában a nyelvben kénytelen élni. E szembenézésben azonban már szinte automatikusan ott van az igény az új, a tökéletesebb jelrendszer kidolgozására – az elmondhatatlan tehát valamilyen úton-módon, előbb-utóbb elmondatik, a kifejezhetetlen dolgok kifejezésre kerülnek. Minden aktuálisan vizsgált vers része egy olyan költői létharcnak, melynek célja nem más, mint egy ideális végállapotot, egy jórészt tökéletesnek elkönnyvelhető költői nyelvet kialakítani. Érdekes és paradox lehet persze, hogy ha ez a végállapot elérésre kerül, a költő személye talán feleslegessé is válik – hiszen költőnek lenni tulajdonképp harcot, az új kifejezésmódok folyamatos keresését jelent. Amennyiben pedig egy költő befejezte a nyelvvé való folyamatos harcat, úgy talán életműve is lezártnak, végesnek, s ilyen értelemben korlátok között mozgónak tekinthető.

Tenebrae

Közel vagyunk, Uram.
foghatóan közel.

Már fogva, Uram,
egymásba marva, mintha
mindőnk teste a te
tested volna, Uram.

Imádkozz, Uram,
imádkozz hozzánk,
közel vagyunk.

Kajlán mentünk oda,
mentünk oda, ráhajolni
katlanra, vályúra.

Az itatóra, uram.

Vér volt, a vért
te ontottad, Uram.

Csillogott.

A te képedet verte szemünkbe, Uram.
Nyitva s üres a szem, a száj, Uram.

Ittunk, Uram.
A vért és a képet a vérben, Uram.

Imádkozz, Uram.
Közel vagyunk.⁴⁷

⁴⁷ A vers eredeti német szövege az összevethetőség kedvéért:

Tenebrae

Nah sind wir Herr,
nahe und greifbar.

Gegriffen schon, Herr,
ineinander verkrallt, als wär
der Leib eines jeden von uns
dein Leib, Herr.

Bete, Herr,
bete zu uns,
wir sind nah.

Paul Celan *Tenebrae* c. verse erős intertextuális jellegén keresztül, mint a költő számos más verse is, elsősorban feltehetőleg ugyancsak köthető a holokauszthoz, mely nyilván a szerző alapélménye, értelmezhető azonban a *Halálfügé*hez hasonlóan az egész emberiség egyetemes elembertelenedésének krónikájaként.

Kiss Noémi disszertációjában⁴⁹ ugyancsak, a jelen tanulmánynál jóval kiterjedtebben elemzi Celan e versét és hasonlítja össze a költemény elérhető magyar fordításait, azonban itt és most a fordításokra való kite-

Windschief gingen wir hin,
gingen wir hin, uns zu bücken
nach Mulde und Maar.

Zur Tränke gingen wir, Herr.

Es war Blut, es war,
was du vergossen, Herr.

Es glänzte.

Es warf uns dein Bild in die Augen, Herr,
Augen und Mund stehn so offen und leer, Herr.

Wir haben getrunken, Herr.
Das Blut und das Bild, das im Blut war, Herr.

Bete, Herr.
Wir sind nah.

A vers eredetileg a *Sprachgitter – Nyelvrács* c. kötetben került publikálásra. Lásd:

Paul CELAN: *Sprachgitter*. S. Fischer Verlag, Frankfurt am M, 1959.

⁴⁸ Lator László fordítását lásd:

Paul CELAN: *Halálfüge*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1980.ford.: Lator László. 36.

⁴⁹ KISS Noémi: i. m. 179-184.

résre nem vállalkozhatom, sokkal inkább a vers rövid elemzésére szeretnék hagyatkozni, melyet Lator László fordításában idéztem.

A költemény tulajdonképpen egy embercsoport meneteléséről szól, akik egy vályú / itató felé tartanak a sivatagban, azonban kiderül, hogy az itatóban víz helyett vér van, ebben a vérben pedig Isten képe sejlik fel, amit megisznak a vérrel együtt. A vér valószínűleg nem más, mint Isten, vagyis inkább Krisztus kereszten a bűnök bocsánatára kiontott vére, ezt azonban a többes szám első személyben szóló lírai beszélők gátlástalanul megisszák. A cím, *Tenebrae* jelentése kb. „sötétség(ek)”, feltehetőleg valamilyen módon azonosítható a jól ismert bibliai zsoltárszövegben előforduló „halál árnyékának völgye”-vel is, illetve az első tétedéssel, mely Krisztus halála után az evangélium szerint bekövetkezett. A vers tulajdonképpen nem más, mint egy modern formában újraírt, szemantikailag magából kifordított zsoltárszöveg.

Az értelmezéshez érdemes azt is érdemes tudni, hogy a bibliai allúzió és a passióra való lehetséges rájátszás mellett a költemény utal Friedrich Hölderin *Patmos* című versére is, tehát tulajdonképpen kétszerezsen átalakított szövegről van szó, a jól ismert zsoltárszövegnek és Hölderin bibliai témájú versének elemei keverednek és eggyé válnak Paul Celan XX. századi versében, új kontextusba helyezve az istenkérést – ám a vers ettől függetlenül, esetleges kontextusfüggetlen, egyetemes értelmét keresve is kezelhető. A versben megszólított Isten egyszerre lehet a zsidó és a keresztény vallás Istene, így a vers nem csupán a zsidó, de az egész európai kultúra, sőt, akár az egész emberiség távlatából szólal meg, kulturális kötődései egy ponton túl másodlagossá válnak.

A *Tenebrae* hagyományosan értelmezhető egyfajta „ellenzsoltár”-ként vagy fordított zsoltárként, hiszen bár a formula megmarad, olyan, mintha a vers egyfajta imádság volna Istenhez, itt mégis a T/1-ű lírai beszélő az, aki felszólítja Istent, hogy imádkozzon, mert ez a bizonyos, a versben magát meg nem nevező embercsoport közeledik, mégpedig felé. A vers feszültségét főként ez adja, hogy egy olyan embercsoportról

van szó, akik Isten vérét isszák meg gátlástalanul, és akiktől a vers sugalmazása alapján még maga Isten is kellene, hogy tartson. A zsoltár teljes mértékben a visszájára fordul, tartalma nem könyörgés, hanem mintegy burkolt fenyegetés, nem kérést, hanem utasítást tartalmaz.

Ha a világháborúra gondolunk, akár talán az sem lenne túl merész értelmezés, hogy a vers beszélői nem mások, mint a náci Németország (de akár bármelyik másik hadviselő ország) katonái, mindenesetre olyan emberek, akik már nem félnek Istentől, nem könyörögnek hozzá, hanem inkább ultimátumot intéznek felé, figyelmeztetik. A megváltás, Krisztus értük kiontott vére nekik már semmit nem jelent, mintegy gúnyt űzve magából Istenből és a bibliai értelemben vett megváltásból. A második világháború borzalmi épp elég felkavaróak és hajmeresztőek ahhoz, hogy az őket elkövető embereket olyan torznak és gátlástalannak ábrázolja a vers, hogy mintegy Isten helyébe lépve képesek legyenek felé „ellenzsoltár”-t intézni, kiforgatva a Biblia sokak számára szent szavait, mintegy szentségétől megfosztva a szent szöveget, transzcendensségétől és hatalmától megfosztva a transzcendenst. Paul Celan jelen verse azért bírhat nemcsak irodalomtörténeti, de talán társadalomkritikai súllyal is, mert rávilágít, ki meri mondani, ha nem is nyíltan, hogy már a Szentírás sem, már Isten sem szent, azaz minden a visszájára fordult, minden emberi kézbe került, az ember pedig annyira hataloméhes, gátlástalan és vérszomjas, hogy az egykor szent emberi eszmék, mint például a megváltás sem jelentenek már semmit. Eszünkbe juthat persze Simone Weil⁵⁰ is, akinek megfogalmazása szerint Isten annyira jó és könyörületes, hogy akár még koldusként is képes könyörögni az emberhez, hogy szeretetét, megváltását elfogadja. Ebben az értelemben a vers lírai beszélői talán arra szólítják fel Istent, hogy könyörögjön hozzájuk azért, hogy a megváltást, az isteni megbocsátást elfogadják, mert ők maguk már ak-

⁵⁰ Erre Eisemann György hívta fel a figyelmemet. Simone Weil ismert könyvében számos helyen utal Isten könyörületességére és megbocsátó képességére. Bővebben lásd:

kora bűnök hordozói, hogy maguktól nem képesek Istenhez könyörögni a megbocsátásért. Ám még ha ez az elképzelés helyesnek is tűnhet a *Tenebrae* értelmezésekor, a lírai helyzet akkor is groteszk, s akkor is minden önmaga visszájára fordul, a szerepek felcserélődnek.

A *Tenebrae* a pusztulás után, a XX. század második felének elején baljós figyelmeztetésként hangzik fel mindenki felé, aki a zsidó-keresztény kultúrkörben egy kicsit is járatos, hogy alig néhány éve valami olyasmi történt Európában, ami korábban talán soha, és hogy az ember pedig annyira embertelen módon volt képes a saját embertársai-val viselkedni, mint talán addig még soha.

FONÁLNAPOK

a szürkésfekete pusztán.

Egy fa-

magas gondolat

fényhangot fog: van

még dalolnivaló

az emberen túl is.⁵¹

Simone WEIL: *Ami személyes, és ami szent*. Vigília Kiadó, Budapest, 1983. 123, 179, 249, 273. Ford.: Pilinszky János.

⁵¹ A vers eredeti német szövege az összevethetőség kedvéért:

FADENSONNEN

über der grauschwarzen Ödnis.

Ein baum-

hoher Gedanke

greift sich den Lichtton: es sind

noch Lieder zu singen jenseits

der Menschen.

A vers eredetileg a az *Atemwende – Lélegzetváltás* c. kötetben került publikálásra. Lásd:

Paul CELAN: *Atemwende*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am M., 1967.

Lator László fordítása⁵²

A *Fonálnapok* (németül *Fadensonnen*) szintén a szerző ismertebb, emblematikus versei közül való, melyben ugyancsak fellelhetőek a költő nyelvvel és költészettel kapcsolatos elképzelései. A verset elsősorban művészetelméleti / líraelméleti költeményként szokás olvasni, már a szerző életében született róla elemzés. Celan egyik kiemelkedő magyar monográfusa, Kiss Noémi⁵³ felveti annak lehetőségét is, hogy a verset talán érdemes az irónia szemszögéből megközelíteni – ezen olvasat szerint a *Fadensonnen* utolsó két sora, mely szerint léteznek dalok az emberen túl is, afféle túlzás, mely alatt inkább önmaga ellenkezőjét kell érteni, azaz: hogyan is létezhetne bármi az emberen túl? Ez csupán vízió, játék a szavakkal, de a szavak önmagukban semmit nem érnek, mint ahogyan a világ, az ember sem.

A költemény kiinduló helyzete egy költői kép, egy kép, amelyben egy „szürkésfekete pusztaság” (hamuvá égett táj?) felett „*fonálnapok*” gyülekeznek. A német *Fadensonnen*, mely Paul Celan összetett neologizmusa, nehezen értelmezhető, enigmatikus jelentést hordoz – azonban minden bizonnyal arról lehet szó, hogy a táj feletti komor égbolton gyülekező felhőkön fonálszerűen tűnnek át a napsugarak, keresztültörve a pusztulás utáni légkör rácsain. A szürkésfekete pusztaság képe meglehetősen hasonlít T. S. Eliot klasszikus versének, a *The Waste Land*nek „pusztaország”-ára, a két versben pedig közös, hogy mindkettő egy-egy világháború után íródott. Eliot klasszikus verse ily módon megelőlegezi Celan hasonló tematikájú költeményét – Celan verse tehát, ha mondhatjuk így, dialógust folytat többek között T. S. Eliottal is.

⁵² Lator László fordítását lásd:

Paul CELAN: *Halálfüge*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1980.ford.: Lator László. 77.

⁵³ KISS Noémi: *Határhelyzetek – Paul Celan költészete és magyar recepciója*. Anonymus, Budapest, 2003. 175-176.

A „famagas gondolat” ismételten csak egy nehezen értelmezhető szókapcsolat, a fa és annak magassága azonban lehet a növekedés, az élet, az újrakezdés szimbóluma – famagas gondolat sarjad a pusztítás után szürkésfekete pusztaságon, mely felett a napfény is feltűnik, azaz valami újraéled, újraalakul. A „gondolat” motívuma mentális tevékenységre, emberi vagy isteni jelenlétre utal, hiszen gondolat, gondolkodás nem létezhet a gondolkodó, ezáltal pedig teremteni képes elme nélkül. A gondolat ráadásul „fényhang”-ot (*Lichtton*, mely a németben egyébként filmezési szakkifejezés is) fog, e hang pedig, mely fényt is tartalmaz, mindenképpen földöntúli, transzcendens motívum, olyan hang, mely valami felettes értéket, az emberi világon túli erőt hordoz. A pusztaságban, a vers metaforikus terében olyan motívumok, jelenségek kerülnek előtérbe, melyek akár arra is utalhatnak, hogy az elpusztítani megkísérelt szépség újra feltűnik, újra megteremtődik a vers világán belül, s amennyiben feltételezzük egy referenciális olvasat lehetőségét, úgy a versen kívüli valóságban is. Vajon esztétikai értelemben véve szép látvány lehetne-e a versben vázolt költői látomás? Egy háború és / vagy népirtás után (amennyiben megint csak Celan személyes tapasztalataira gondolunk) a szépség és a művészet szinte eltűnt a létezésből, a világ „szürkésfekete pusztaság”-gá változott. Azonban az emberi alkotóerő ekkor sem ismer határokat – az égbolton „fonálapok” gyülekeznek, a komor ég alatt pedig „famagas gondolat” fakad és kap „fényhang”-ba – ezen lírai jelenségek egytől egyig utalhatnak arra, hogy a művészet, a művészi szépség újjáéled, aktualizálódik, újradefiniálódva megjelenik.

A vers zárószöve szerint „van még dalolnivaló az emberen túl is”. Ezen állítás azonban véleményem szerint, habár értelmezhető ironikusan, Kiss Noémi megközelítése alapján, sokkal inkább komolyan veendő, mint egy művészi, költői koncepció része. Persze értető alatta sok minden, mint ahogyan az Celan kései, hermetikus költészetében általános jelenségnek mondható. A „van még dalolnivaló” egyértelmű – a helyzet, a pusztítás, a pusztaság létezése ellenére léteznek még *dallamok*, azaz mondanivaló, eldalolni való (a német eredetiben *Lieder zu*

singen – éleklendő dalok), a művészet, a költészet, és ezzel együtt a szépség nem halt meg, továbbra is létezik, még ha más formában, más elvek szerint is, de tovább él. Azonban ami *jenseits der Menschen – az emberen túl* van, az létezhet úgy, mint ami már az ember eltűnése után, egy ember nélküli világban (a szürkésfekete pusztaságban?) létezik, de a vers azt az olvasatot is lehetővé teszi, hogy ami *jenseits der Menschen* létezik, az az ember által nem érzékelhető tartományban, mint transzcendens, metafizikai entitás van jelen, ám létezése nem feltételezi az emberiség létezésének megszűnését, az ember világból való eltűnését. A két értelmezés között meglehetősen nagy szakadék tátong, hiszen nem mindegy, hogy valami az emberiség pusztulása után, vagy az ember által nem érzékelhető metafizikai világban létezik. Hogy melyik olvasat a helyes, azt aligha lehetne egyértelműen meghatározni – a szépségre gondolva azonban feltételezhetjük, hogy amennyiben Celan ezen költeménye az esztétikumot, a művészi szépet szándékozik aktualizálni, újradefiniálni, akkor inkább a metafizikai értelemben *jenseits der Menschen* dalokra kellene gondolni. E költői, művészi kijelentés pedig, mely szerint igenis, mindannak ellenére, ami a világban történt és történik, „van még dalolnivaló az emberen túl is”, implikálja azt is, hogy a művészet és általa az esztétikum nem szűnt meg, nem szűnhetett meg létezni – a művész célja pedig nem kevesebb, mint elénekelni az emberen túli dalokat, kialakítani egy olyan művészetet, mely akár a korábbi, eszmei-szellemi pusztítás előtti művészi szépet is meghaladhatja.

Paul Celan lírájának elemzése kapcsán köztudomású álláspont, hogy a költőnek kettős nyelvszemlélete keretében egyrészt célja lehetett az addigi nyelv lerombolása⁵⁴, másrészt ugyanakkor egy új, a korábnál mélyebb tartalmakat kifejezni tudó költői nyelv kialakítása. Nem lehetséges-e ennek a gondolatnak a mentén haladva feltételezni, hogy egy új

⁵⁴ Lásd többek között:

SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *Radnóti Miklós és a holokauszt irodalma*. in.: Szegedy-Maszák Mihály: *Irodalmi kánonok*. Debrecen : Csokonai K., 1998.

nyelv, egy új reprezentációs rendszer kialakításának igénye magával vonja egy újfajta művészet, újfajta esztétikum kialakításának igényét is? Értelmezhető-e egy líraelméleti / művészetelméleti tematikájú vers az esztétikum keresésének szemszögéből?

Úgy gondolom, a *Fadensonnen* című költemény esetében az emberen túli dalok motívuma kezelhető azonosként a pusztítás után újradefiniált, aktualizált szépség fogalmával, a költészet célja pedig mi más lenne, mint elérni valami emberen túli, látszólag elérhetetlen szépséget, még akkor is, ha a szépség önmagában majdnem elpusztult?

MEGZENDÜL AZ ÉG:

az igazság maga
lépett az emberek
közé,
metafora-
fergetegbe.⁵⁵

Lator László fordítása⁵⁶

A tanulmány online elérhetősége: <http://nyitottegyetem.phil-nst.hu/lit/holoc.htm>

⁵⁵ A vers eredeti német szövege az összevethetőség kedvéért:

EIN DRÖHNEN: es ist
die Wahrheit selbst
unter die Menschen
getreten,
mitten ins
Metapherngestöber.

A vers eredetileg az *Atemwende – Lélegzetváltás* c. kötetben került kiadásra.

Lásd:

Paul CELAN: *Atemwende*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am M., 1967.

⁵⁶ Lator László fordítása az alábbi kötetben került publikálásra:

A fenti viszonylag ismert Celan-vers azért lehet érdekes, mivel több értelmezés szerint nem mást illusztrál, mint a máig eddig legnagyobb hatású német filozófus, Nietzsche metaforaelméletét⁵⁷. Nietzsche szerint még a nyelvi közhelyek is metaforizáltak, a metafora tehát nem csupán irodalmi szövegekben van jelen, mint alakzat, hanem ugyanúgy az élő, mindennapi nyelvben.

A fenti versben vázolt látomás ily módon világossá válik: a nyelv nem más, mint metaforák fergetege, melyben könnyű elveszni, egy nagyon is emberi és korlátokkal bíró közeg, melyben még maga az ember sem találja a helyét. Az „igazság”, mint valami felettes létező / tudás egy mennydörgés közepette lép be az emberek közé, a „metaforafergeteg”-be, egyúttal bizonyosan megváltoztatva, felkavarva azt.

Kiss Noémi szerint ugyanakkor a fenti vers olvasható nem csupán filozofikus, a szöveget komoly állításként kezelendő, de ironikus módon is – Lator László fordításában hangsúlyozásra kerül, hogy „maga az igazság” lép alá az emberek közé, azonban ez a hangsúlyozás tűnhet elnagyoltnak, kimódoltnak, ironikusnak, mintha egyúttal lekicsinylené magát az igazságot és a tényt, hogy az tapasztalhatóvá, megragadhatóvá válik az emberek számára a nyelv metaforafergetegében. Vajon értelmezhető a fenti vers tulajdonképpeni görbe tükörként, melynek sugalmazása végső soron az lehetne, hogy „no de milyen igazság is lenne képes az emberek közé lépni a metaforák kavalkádjába”? Milyen igazság létezhet egyáltalán, ha a nyelv, mint kommunikációs eszköz többé nem képes szabatosan semmit közölni? Van-e értelme a retorika felé fordulni és a nyelvi kifejezőeszközök között keresgélni bármiféle igazságot is egy olyan korban és világban, ahol többé semmi sem kezelhető biztosként?

Paul CELAN: *Halálfüga*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1980.ford.: Lator László. 87.

⁵⁷ KISS Noémi: i. m. 112.

Ha azonban metaforafergetegről beszélünk, itt sem árt tisztáznunk a metafora jelentését – valami valaminek való megfeleltetéséről, vagy csupán önmagukban álló képekről van szó? Ha nem csupán az irodalmi és költői, hanem a mindennapokban használt emberi nyelvről általánosságban beszélünk, és feltételezzük, hogy tökéletlensége ellenére a nyelv bír valóságreferenciával, mindenképpen a tradicionális metaforaértelmezésnél kell maradnunk, tehát a metafora egy nyelvi elem egy másiknak való, analógiás módon történő megfeleltetése. A világ és a nyelv tehát ilyen metaforák, analógián alapuló megfeleltetések fergetege, e fergetegben pedig lassan már nem világos, mi felel meg minek, így a referencialitások is elsikkadnak, megkérdőjeleződnek – a nyelvet használó ember pedig paradox módon nem érti meg, pontosabban félreérti a másik, elméletileg ugyanazon nyelvet használó embert. Erre lehet válaszul Celan emlegetett metaforaellenessége, melynek értelmében a költői nyelv kiiktatja önmagából a metaforákat abban az értelemben, hogy a szövegek saját valóságában a képek már nem analógiás megfeleltetésen alapszanak – nem valami másra, a referenciális valóság valamely elemére vonatkoznak metaforikusan, hanem elsősorban önmagukra, s ezen önmagukra vonatkozás keretében válnak képesek metafizikai, azaz a tapasztalható és emberi nyelv által megragadható valóságon túli tartalmakat közvetíteni. Amennyiben a nyelv, legalábbis az a nyelv, melyet a költő használ, többé nem a metaforák fergetege, mely fergeteg nyilván zavaros és átláthatatlan, hanem a metaforák kiiktatása által egy olyan új struktúra, mely létrehozza önmaga szabályszerűségeit, ezen új struktúra és szabályszerűség útján talán új távlatok nyílhatnak meg, addig kifejezhetetlen tartalmak kerülhetnek kifejezésre.

Úgy gondolom, a fenti megközelítések mindegyikének helye lehet a vers értelmezésében, Celan verse pedig nem is feltétlenül várja el tőlünk, olvasóktól hogy egyértelműen válasszunk a lehetséges olvasatok közül – mint a nyelvben, a „metaforafergeteg”-ben magában, egyszerre több igazság is létezhet ugyanabban a szövegben, és talán mindegyik egyenértékű lehet.

VISSZFÉNYTERHESEN, égi
bogaraknál,
a hegyben.

A halált, amivel
adósom maradtál,
kihordom
én.⁵⁸

*Lator László fordítása*⁵⁹

Fenti kevésbé ismert Celan-vers esetében sem kívánok bővebb szakirodalomra támaszkodni, elfogadva, hogy Celan hermetikus rövid verseinek többsége kontextustól függetlenül értelmezhető.

A fenti hét sor (!) olvasható szerelmes versként, de akár a halottakra való emlékezésnek is. A költemény szerelmes versként való interpretá-

⁵⁸ A vers eredeti német szövege az összevethetőség kedvéért:

ABGLANZBELADEN, bei den
Himmelskäfern,
im Berg.

Den Tod,
den du mir schuldig bliebst, ich
trag ihn
aus.

A vers eredetileg a *Lichtzwang – Fénykényszer* c. kötetben került publikálásra. Lásd:

Paul CELAN: *Lichtzwang*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am M., 1970.

⁵⁹ Lator László fordítását lásd:

Paul CELAN: *Halálfüga*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1980.ford.: Lator László. 94.

ciójának lehetőségét, egy beteljesületlen szerelem megörökítéseként való értelmezését Bartók Imre⁶⁰ is felveti Celan-tanulmánykötetében, azonban nyilvánvalóan ez is csupán egy lehetséges interpretáció a többi mellett, amint azt maga Bartók is elismeri.

A „visszfényterhesség” feltehetőleg az emlékezésre, a visszaverődésre utaló elem, mely visszaemlékezés mindenképpen sokkoló, megterhelő, tehát súlyként nehezedik arra, aki visszaemlékezik. Az „égi bogarak” motívumának dekódolása nehéz, de mindenképp transzcendentális elemek, a hegy belsejében való jelenlétük pedig jelentheti a szívben, az emberi lélekben való jelenlétet. Szembeállíthatóak persze egymással az éghez, mint isteni, transzcendens energiák otthonához, valamint a bogarakhoz, ezen alantas és általában nagyon is földi élőlényekhez kapcsolható konnotációk egymással való szembenállása. A lírai beszélő egy bizonytalan időstruktúrákban mozgó térből beszélve szólít meg valakit, aki még tartozik neki egy halállal (!), de „kihordását” – magzatként való kihordását, azaz paradox módon a halál megszületését, magát a halált immár ő vállalja, hiszen a körülhatárolhatatlan, szintén bizonytalan terekbe vesző megszólított feltehetőleg elérhetetlen, adott esetben maga is halott. Születés és halál eggyé válik, a halált megszülni, kihordani kell, a születés alapján pozitív, új kezdetet jelentő folyamatának eredménye azonban a negatív, az élet végét jelentő halál.

Megint csak lehet persze asszociálni az ismert történelmi traumákra is, azaz a megszólított akár konkretizálható, olyan ember, aki valamilyen módon vétkeket követett el a beszélő ellen, ily módon tartozhat neki egy halállal, de a szöveg ugyanígy lehet a gadameri elképzelés alapján önreflexív, önmegszólító költemény is. Ha Lator László⁶¹ érvelése alapján elfogadjuk, hogy nem minden Celan vers érthető meg teljes mértékben, a bennük rejlő súlyt azonban érzékelni tudjuk, talán elfogadható, hogy a lírai beszélő tartozhat azzal a bizonyos kihordandó halállal akár önmagának is. Ezen elképzelés súlyossága persze nyilván-

valóan paradox. Miért tartozna, hogyan is tartozhatna az ember önmagának egy halállal, hiszen az élet véges, előbb-utóbb mindenképpen meghal? Miért kellene hát ezt az ítéletet mintegy adósságként behajtani, önmagunkon végrehajtani? Persze még súlyosabbá és borzalmasabbá teheti a helyzetet, hogy ez a halál sem egyszerűen behajtatik, végrehajtatik – gyermek módjára, fáradságosan kell kihordani, s végül fájdalmak közepette *világra hozni* csak azért, hogy végül is a fájdalmak és borzalmak feloldásaként meghalhassunk, megszűnhessünk létezni. Úgy vélem, amennyiben Celan fenti verse önmegszólító költemény, úgy nem csupán adott, meghatározott lírai beszélő szólítja meg önmagát, hanem a beszélő maga is behelyettesíthető az egész emberiséggel. Az emberiség annyira embertelenné vált, hogy immár önmagának tartozik egy halállal, melyet azonban büntetésként fájdalmasan, születendő gyermekként kell kihordania. Talán mindez a költő emberiség felett, egyben persze önmaga felett mondott ítélete, mely nyilvánvalóan súlyosnak hangzik. Nem felejtendő el azonban, hogy a halál ténye még önmagában nem zárja ki a megváltás lehetőségét, a transzcendens energiák bevonódását – ily módon az első látásra pesszimista, nyomasztó költészetből talán kiolvasható valamiféle reménykedés, újrakezdés ígérete is.

AHOGY KIHALSZ belőlem:

az utolsó
elnyűtt
lélegzetcsomóban
ott vagy,
szilánknyi
élet.⁶²

⁶² A vers eredeti német szövege az összevethetőség kedvéért:

WIE DU ausstirbst in mir:

⁶⁰ BARTÓK Imre: i. m. 136.

⁶¹ Paul CELAN: *Halálfüga*. Utószó: Lator László. 123-128, 128.

Az idézett rövid vers megszólítással indul: valaki *kihal* a költői beszélőből, ez a kihalás pedig egy lélegzetvételen át történik. Azonban a megszólított mégis ott van „az utolsó elnyűtt lélegzetsomóban”, mint „szilánknnyi élet”, azaz talán valamiféle új élet kezdete. Ha a gadameri megközelítésre támaszkodva a fenti szöveget is önreflexívnek tekintjük (bár tekinthetnénk akár éppenséggel szerelmi költészetnek is), akkor a megszólító és megszólított talán lehetnek lényegében azonosak.

Mintha e rövid vers valamilyen módon megidézné a fentebb elemzett, *Visszfényterhesen* kezdetű költeményt is – itt is halálról, kihalásról van szó, azonban ez a halál nem valakinek a valaki felé törlesztendő adóssága, pusztán két egymással kapcsolatban lévő test és / vagy lélek kapcsolatában az egyik kihal a másikból, elhagyja azt, a közöttük lévő kapcsolat megszűnik. Hasonlóság azonban a két vers között, hogy élet és halál szoros kapcsolata itt is megjelenik. Míg a *Visszfényterhesen* kezdetű versben a halál az, amit paradox módon gyermek módjára kell kihordani és megszűlni, azaz a születés voltaképpen azonos lehet a halállal, addig itt a kihalás, a halál folyamata indukálja az *utolsó elnyűtt lélegzet-*

noch im letzten
zerschiessenen
Knoten Atems
Steckst du mit einem
Splitter
Leben.

A vers eredetileg a *Lichtzwang – Fénykényszer* c. kötetben került publikálásra lásd:
Paul CELAN: *Lichtzwang*.

⁶³ Lator László fordítását lásd az alábbi kötetben:
Paul CELAN: *Halálfüga*. 99.

csomóban a szilánknnyi életet. Még ha ez az élet szilánknnyi, azaz apró, töredékes, alig észrevehető is, akkor is *élet*, mely talán valakinek a halálából, valaki más lelkéből történő kihalásából jön létre.

Mint azonban azt Celan esetében megszokhatjuk, a szavak és szókapcsolatok közötti szemantikai kapcsolat itt sem teljesen adott, előre meghatározott – a szavak egymáshoz való viszonya költői szöveg esetében nagyban függ attól, a befogadó hogyan olvassa és kapcsolja őket egymáshoz. Ily módon elképzelhetőnek tartom azt a megközelítést is, hogy ami / aki kihal az önmagát E/1-ben megnevező lírai beszélőből, és amely megszólított ott van az utolsó elnyűtt lélegzetsomóban, nem más, mint maga a *szilánknnyi élet* – az élet utolsó szilánkjá, mely még a lírai beszélőben jelen volt, így pedig e kihalás voltaképpen nem más, mint a lírai beszélő valamilyen értelemben vett halála. A *szilánknnyi életet* nem kell feltétlenül a kihalás folyamatának eredményének tekintenünk – elképzelhető, hogy ami a beszélőből kihal, az maga az élet, ebben az értelemben viszont a folyamat eredménye nyilván nem új, a halálból fakadó élet, hanem maga a halál, a megsemmisülés.

Az önmegszólítás, önreflexió Celan verseinek visszatérő eleme, beszélő és címzett sokszor egymástól elválaszthatatlanok, hiszen minden a versen belül (az emberi világon kívül?) történik. Amennyiben pedig ha a megszólító-megszólított önmagából hal ki, persze kizárólag költői értelemben, akkor a költői „önkihalás”, megsemmisülés lehet egy új kezdet is. Miért ne lehetne az önmagunkból való kihalás egy vers önmagunkból való kilégzése? Azaz ha egy költő létrehoz egy verset, egy időre úgy érezheti, általa megsemmisült, feladatát bevégezte, egy része mintha elhagyta volna. Azonban a vers persze lehet egyúttal az új élet, az új üzenet, a további gondolatok hordozója is – *szilánknnyi élet*, ami adott esetben ciklikusan további életet képes létrehozni, még akkor is, ha ehhez szükséges a meghalás / kihalás folyamata.

Nincs félfá

Nincs félfa már itt,
a csúcs kaptatóin,
nincs el-
beszélgető
kakukkfű.

Határhó és
póznák s azok
útjelző-árnyait
kihallgató, halottnak-
hírelő
szag.⁶⁴

Lator László fordítása⁶⁵

⁶⁴ A vers eredeti német szövege az összevethetőség kedvéért:

KEIN HALBHOLZ mehr, hier,
in den Gipfelhängen,
kein mit-
sprechender
Thymian.

Grenzsnee und sein
die Pfähle und deren
Wegewiser-Schatten
aushorchender, tot-
sagender
Duft.

A vers eredetileg a *Lichtzwang – Fénykényszer* c. kötetben került publikálásra.
Lásd:
Paul CELAN: *Lichtzwang*.

⁶⁵ Lator László fordítását lásd az alábbi kötetben:
Paul CELAN: *Halálfüga*. 106.

A fenti költeménye, habár Celan viszonylag kései, hermetikus lírájához tartozik, első olvasásra nem feltétlenül igényel különösebb interpretációt. Általánosságban véve talán érthetőbb, mint Celan legtöbb kései verse, ehhez pedig nyilvánvalóan Lator László fordításának színvonala is hozzájárul.

A kiindulópont egy tájkép, egy hegycsúcs kaptatója, ahol nincsenek már virágok, nincs már valaha *elbeszélgető kakukkfű*. Amennyiben a kakukkfűvet, a növényt jelként, valaminek, például az élet, a virágzás tényének hordozójaként fogjuk fel, úgy lehet az emberrel *elbeszélgető*. Hiszen minden pillanatban beszélgetést folytatunk a világgal és annak egyes elemeivel azáltal, hogy reflektálunk rájuk, megpróbáljuk őket megérteni. A kakukkfű azonban e csúcs kaptatóin többé már nem beszélget el senkivel, nem közvetít semmiféle tartalmakat – nincs már más, csak egy élettelen táj, mely többé nem jelent semmit, pusztán önmagáért létezik, önmaga pusztaságát jelöli.

A *határhó* (a hóhatárt jelölő hórétteg?) és *póznák* csak hozzájárulnak az élettelen, sivár, feltehetőleg téli táj képének erejéhez. A *határhó* természetes, embertől független természeti jelenség, a *póznák* azonban minden bizonnyal ember alkotta tárgyak, melyek *útjelző árnyakkal* rendelkeznek – nem is olyan rég tehát még út volt e tájon, a póznák árnyai *jeleztek*, jelentettek valamit, jelként funkcionáltak, a jel pedig értelmezhető volt. Ahol pedig értelmezhető, értelmezendő jelek voltak, ott az ember és az emberi élet is jelen volt. Ez az élet azonban mintha eltűnt, megsemmisült volna, a tájra pedig tél, az élettelenység, a halál toposza borult. Mindezt a *halottnakhírelő szag* tetőzi be, mely még a póznák útjelző árnyait is *kihallgatja*, kommunikációjukat ellenőrzi és nyilván meggátolja – az élet minden megnyilvánulására ellenőrzően és azt elnyomóan, megfojtóan telepszik, hogy ne maradjon más, csupán a puszta téli táj, ember nélkül, jelek nélkül, értelem és élet nélkül. E szag utalhat arra is, hogy a kihalt táj alatt a talajban sírok (tömegsírok?) van-

nak, melyekben halottak hevernek, nekik hoz híreket, hacsak nem éppen tőlük származik.

A halottnak azonban már felesleges bármiről is hírt adni – a halott azért halott, mert már nem mutat olyan jelenségeket, melyek élő voltára utalnának. Nem folytat többé kommunikációt a világgal, nem jelöl és nem is értelmez jeleket. A halott többé maga sem jel, hiszen kívül esett a világ folyamatain, nem áll többé kapcsolatban semmivel. Halott, akár csak a táj, melynek talajában feltehetőleg hever. Ily módon paradox és hiábavaló folyamat, hogy a halottnak bárki is hírt adjon – olyan táj ez, ahol többé nincs miről hírt adni, s a *halottnakhírelő szag* is csupán arról tudósítja a halottat, a szintén halott világot / tájat és önmagát is, hogy a létezés megszűnt, a tájon többé nem történik jeladás és jelértelmezés. Nincs többé élet, melyben bármi is jelentéssel, értelemmel bírna, csupán a halál, mint visszavonhatatlan, jelentéstelen állapot.

OLVASHATATLAN ez
a világ. Kettős minden.

Az erős órák
a hasadó időnek igazat
adnak rekedten.

Te, legmélyedbe szorulva,
kilépsz magadból
mindörökre.⁶⁶

⁶⁶ A vers eredeti német szövege az összevethetőség kedvéért:

UNLESBARKEIT dieser
Welt. Alles doppelt.
Die starken Uhren
geben der Spaltstunde recht,
heiser.

A fent idézett vers a szerző egyik legismertebb költeménye, tulajdonképpen nyelvelméleti, ismeretelméleti, akár irodalomelméleti költeményként is felfogható. Szólhat a háború utáni eszmetörténeti válság miatti nyelvben elvesztett hitről, de sokkal egyetemesebb módon szólhat arról a már sokkal korábban is létező filozófiai problémáról, hogy a végső felettes tudás elérése, a világ empirikusan történő megismerése, a dolgok szabatosan történő kifejezése lehetetlen, kezdettől fogva halálra ítélt vállalkozás.

Kései verseiben Celan elutasítja a megértés, a világ megismerhetőségének lehetőségét.⁶⁸ Ugyan lehet itt gondolni a szerző által személyesen megélt történelmi borzalmak megértésére, de ez a személyes élmény egy sokkal egyetemesebb olvashatatlanságba, megérthetetlenségbe jut át – „az erős órák a hasadó időnek igazat adnak rekedten” – ez a sor értelmezhető úgy, hogy hiába léteznek „erős órák”, olyan időszakok az ember számára, amikor úgy tűnhet, a világ mégiscsak megismerhető, „olvasható”, az idő múlása, mint afféle hasadási folyamat, melyben minden szétzilálódik, mégiscsak ráébreszt minket, hogy a világból vajmi keveset vagyunk képesek megérteni. A dolgok körülöttünk folyton változnak, akár a történelem maga, akár a kozmosz, a stabilitás, a teljes megismerés pedig ezáltal lehetetlenné válik.

A fenti vers utolsó három sorában megjelenő megszólított ez esetben is lehet a lírai beszélő maga, ha a szöveget Celan más kései verseihez

Du, in dein Tiefstes geklemmt,
entsteigst dir
für immer.

A vers eredetileg a *Schneepart – Hószólam* c. kötetben jelent meg. Lásd: Paul CELAN: *Schneepart*.

⁶⁷ Lator László fordítását lásd az alábbi kötetben:

Paul CELAN: *Halálfüga*. 113.

⁶⁸ KISS Noémi: i. m. 114.

hasnolán önreflexívnek tekintjük. Az önmagunk legmélyébe szorulás lehet olyan tudatállapot, amikor az ember képes eljutni arra a szintre, hogy önmagát ismerje meg a lehető legmélyebben. Azonban mivel a világ nem ismerhető meg, az ember, mint a világba zárt, világba vetett létező, a világ része kénytelen „kilépni” az áhított önreflexív állapotból, melyben megkísérelte önmagát, és önmagán keresztül valószínűleg a világot is megismerni, ráadásul ez a versben a „mindörökre” zárlattal súlyosbodik, az állapotot végérvényessé, visszavonhatatlanná téve. A lírai beszélő / megszólító / megszólított, melyek talán tekinthetők azonosnak, illetve a megszólítás lehet egyetemes, az egész emberiségre vonatkozó (?), önmagából való kilépés alatt nem feltétlenül ért halált, megsemmisülést – talán mindössze annyiról van szó, hogy az önreflexív állapotból, egy megismerés-közeli állapotból kilépve a lírai beszélő végleg letesz arról, hogy „olvassa”, azaz megismerje a világot. Celan ebben a versében nyíltan deklarálja, ami verseinek többségét egyébként is áthatja – a világ nem ismerhető meg, felettes tudás nem szereshető meg, különösen nem a nyelven keresztül, hiszen a nyelven való hit megrendült, kommunikációs eszközként való tökéletlensége régen világossá vált. A probléma pedig nem csupán költészeti, hanem egyetemesen episztemológiai és emberi jellegű, hiszen minden, az egész létezés és annak megismerhetősége mindörökre megkérdőjeleződik.

E megkérdőjeleződés természetesen magával vonja az írás megkérdőjeleződését is, hiszen *olvasni*, legalábbis a szó elsődleges értelmében, csak írott szövegeket lehet. A világ-írott szöveg metaforikája által azonban, amennyiben a világ, mint szöveg olvashatatlan, úgy minden szöveg olvashatatlan, ily módon az irodalom, a költészet is. Nem tisztázott azonban, hogy a vers harmadik szakaszában a szövegbe lépő megszólítottól a költői beszélő miért deklarálja, hogy önmagából lép ki mindörökre. Talán az önmagunkból való kilépés menekülés lehet a világ olvashatatlansága elől? Elképzelhető, hogy a világ csak akkor olvashatatlan, ha az ember túlzottan önmagába zárva, azaz saját szubjektív asszociációi börtönében él? Lehetséges, hogy az önmagunkból való kilépés

által mégiscsak képessé válhatunk a világ valamilyen fokú *olvasására*. Természetesen nem biztos, hogy a fenti megközelítés, mely szerint mindenképp le kell mondanunk a világ olvashatóságáról, kizárólagos, hiszen mint a celani líra számos kulcspontja, az *Unlesbarkeit* kezdetű vers is számos párhuzamos értelmezésre ad lehetőséget, amelyek mellett nem kell feltétlenül elköteleződni. Ha a világ *unlesbar – olvashatatlan* is, elképzelhető, hogy amennyiben megszabadulunk saját asszociációs korlátainktól, úgy valami módon mégis képesek leszünk olvasatokat teremteni. Nem biztos persze, hogy minden olvasat helyesnek fog bizonyulni, de az *olvasás* lényege mindenképpen az, hogy a szöveget / világot magunk interpretáljuk, s amennyiben az ember képes olvasatokat létrehozni, talán képes valamivel többé válni is.

HÓSZÓLAM, ágaskodó, míg végül,
felszálló szélben, az
örökre ablakjuk vesztett
kunyhók előtt:

síkalmok kacsáznak
a bordás jégen;

szóárnyakat
szabadítanak ki, ölbe
rakják a csákány körül
a vízmosságban.⁶⁹

⁶⁹ A vers eredeti német szövege az összevethetőség kedvéért:

SCHNEEPART, gebäumt, bis zulezt,
im Aufwind, vor
den für immer entfensterten
Hütten:

Lator László fordítása

A *Hószólam* c. kései Celan-vers is egyike azoknak, mely az azonos című kötetben csupán a szerző halála után került publikálásra. Celan verseinek többségéhez hasonlóan ez a költemény is sokrétű, szemantikailag telített, asszociatív, első olvasásra talán szinte dekódolhatatlan. A vers érdekessége, hogy nincs E/1-ben megszólaló költői beszélője, sem megszólítottja, olyan, mintha egy képzeletbeli tájon, a semmiből szólna a semmihez – nem más, mint sejtelmes és intenzív képek egymásba fűződése, mely látszólag talán kohézió nélkül történik. Valószínűleg a *Hószólam* esetén is felesleges konkrét szerzői intencióra gondolni, van azonban néhány fogódzó, mely lehetőséget kínál az interpretációra. „Hószólam”-ról, azaz a hóban elhangzó beszédről / a hó által kimondott beszédről van szó (a hó persze jelentheti a tisztaságot is, mint afféle toposz, nem feltétlenül kell túlzottan szubjektív konnotációkat társítani hozzá), egy olyan képzeletbeli tájon, ahol „ablakjuk vesztett kunyhók” sorakoznak. A kunyhók szimbolizálhatják a zártságot, a kiúttalanságot, a kilátástalanságot, akár a nyelv zártságát és kifejezőképtelenségét a

Flachträume schirken
übers
geriffelte Eis;

die Wortschatten
herauschaun, sie klattern
rings um den Krampen
im Kolk.

A vers eredetileg a *Schneepart – Hószólam* c. kötetben került publikálásra.
Lásd:

Paul CELAN: *Schneepart*.

⁷⁰ Lator László fordítását lásd:

Paul CELAN: *Halálfüge*. 115.

Nyelvrács c. verssel párbeszédet folytatva. A vízmosság és csákány aranymosásra / bányászatra utaló motívumok, a „szóárnyak” kiszabadítása pedig valószínűleg nem Lator László fordítása bizonyos elemeinek felszabadítása – a nyelv kifejezőképessége már annyira elhomályosult, hogy a szavak csupán árnyékai egykori önmaguknak. A „síkalmok” lehetnek kétdimenziós vágyálmok, az ember esetleges legmélyebből fakadó vágyai, melyek azonban a közegnek köszönhetően elvesztették kiterjedésüket, „sík”-ká degradálódtak. A „szóárnyak” kiszabadítása, az őket fogva tartó elemekből aranyként történő kimosása, kibányászása, mint költői kép, illeszkedik a *Nyelvrács* c. versben megjelenő régi nyelvből újat teremteni akaró elképzeléshez. A *Hószólam* cím is jelenthet akár valami olyasmit, hogy az újrakezdés, a kitöltetlenség, a megtisztulás szövege. Ha a „szóárnyak” felszabadulnak, kitörnek az őket fogságban tartó nyelvből, fennáll a lehetőség, hogy belőlük új nyelv, új kifejezési forma alakuljon ki. Ily módon talán nem túlzás a *Hószólam* c. verset a nyelv megújításának, a költői nyelv és kifejezőmód felszabadításának verseként olvasni.

Felmerülhet persze a fenti vers kapcsán is egy, a világháborút szem előtt tartó értelmezés, nem kell azonban feltétlenül minden Celan-vers mélyén ott keresni ezt a szerző számára meghatározó alapélményt. Elképzelhető, hogy a „szóárnyak” nem mások, mint a második világháború során meggyilkolt emberek elnémult szavai, melyeket csak sokkal később lehet kiszabadítani és megfejteni – a szóárnyak kiszabadítása, kiárasztása, adott esetben exhumálása (?) utalhat akár egy tömegsír feltárására is, de ebben az esetben is felszabadul, ami eddig fogságban volt, napvilágra kerül, ami korábban el volt zárva. Bármelyik olvasatot is választjuk, a „szóárnyak” kiszabadításának motívuma valószínűleg mindenképpen egyfajta nyelvi rekonstrukcióra, újrakezdésre, akár új nyelv teremtésének kísérletére utal.

Fenti vers kapcsán sem gondolom, hogy választani kellene egy konkrét interpretációt a lehetségesek közül és amellet a végsőkéig kitarítani. Mivel a szerző versei szándékoltan enigmatikusak, jelentésrétegeik

pedig folyamatos diskurzusban vannak egymással és akár más versekkel, mint feltételezhető az a *Hószólam* esetén is, minden elemzés csupán irányadó lehet egy következőhöz. Egy erősen szubjektív elemzői megközelítés alapján a vers szólhat a nyelv felszabadításáról, egy lehetséges új nyelv kereséséről, megteremtéséről, de ezzel párhuzamosan persze más interpretációk is érvényesek lehetnek. Celan hermetikus lírája esetén a vers inkább irányjelző, mely valami mögöttesre, felsőbb tartalomra utal, azonban mindezt csak sejteti. Hogy mit fedez fel a szövegekben örvénylő visszatérő motívumok és sejtelmes, ugyanakkor mégis intenzív költői képek között, jórészt az olvasón és az elemzőn múlik.

AZ ELDADOGANDÓ VILÁG,
amelynek
vendége voltam, a falról
leizzadt név,
seb nyalja lentről.⁷¹

*Lator László fordítása*⁷²

A fenti Celan-vers mindössze öt sora, melyben a költői beszélő E/1-ben nyilvánul meg, első olvasásra is súlyos tartalmat közvetít. A világot

⁷¹ A vers eredeti német szövege az összevethetőség kedvéért:

DIE NACHZUSTOTTERNDE WELT,
bei ich zu Gast
gewesen sein werde, ein Name,
herabgeschwitzt von der Mauer,
and der eine Wunde hochleckt.

A vers eredetileg a *Schneepart – Hószólam* c. kötetben jelent meg. Lásd:
Paul CELAN: *Schneepart*.

⁷² Lator László fordítása az alábbi kötetben került publikálásra:
Paul CELAN: *Halálfűga*. 116.

a költő „eldadogandó”-nak apasztrofálja, azaz csupán szaggatottan, érthetetlenül lehet beszélni róla, nyíltan, tudást átadva azonban nem igazán. Ez a világ is csupán vendégül látja az embert, átmeneti létállapot, mely talán meg sem éri, hogy a költők ne pusztán „eldadogják”, hanem világosan szóljanak róla, felfedve a valóság mélységeit. A vers tartalmát súlyosbítja, hogy a költői beszélő önmagát múlt időben említi, mintha a vers már a halál, a nem-lét állapotában, vagy legalábbis ahhoz közeli állapotban íródna.⁷³ Az „eldadogandó” jelző nyilvánvalóan a nyelvbe vetett hit megrendülésének eszmetörténeti válságát tükrözi, mely alapján a nyelv által pusztán dadoghatunk, szaggatottan, foszlányokban beszélhetünk a világról, de rajta keresztül a világot és annak működését megérteni nem lehetséges, mélyebb tartalmat a nyelv már nem közvetít, talán még a költészet nyelve sem. A világ maga sem más, mint „a falról leizzadt név”, egy név, mely helyét és stabilitását elveszítette, tehát többé nem nevez meg semmit biztosan, nem képes utalni arra, amire képes volt, mielőtt leizzadták a falról, melyhez tartozott és melyhez csatolva valószínűleg jelölt valamit. Groteszk, szokatlan költői kép ez, mely mégis remekül tükrözi, hogy a világ maga megnevezhetetlen, talán nem csupán a nyelv által, de még önmaga által is, értékei megrendültek, korábbi jelentéseit még önmaga számára is elvesztette. A világot lentről nyaldosó seb képe lehet utalás a háború borzalmi által okozott sebekre az emberi kultúrán, a seb metonimikus kapcsolatba állítható az emberrel, hiszen seb csak testen, élő szöveten keletkezhet. – Mi van akkor, ha a seb az eldadogandó világ testén maga az emberiség?

⁷³ A fenti Celan-vers datálása 1968-as, tehát két évvel a költő halála előtt keletkezhetett. Mint Celan kései versei, ez is súlyos és baljós hangulatú, valószínűleg tükrözve a költő depresszív lelkiállapotát és megelőlegezve 1970-es öngyilkosságát. Habár a szerző életrajzi háttere nyilvánvalóan kötődik a szövegekhez, és kései versei sem mások, mint a kiábrándult, egyre inkább romló kedélyállapotú, az öngyilkosságba szép lassan befutó költő lelkiállapotának kivetülései, mivel a celani költészetet hermetikus líraként, szinte szerző- és kontextusfüggetlen szövegüniverzumként szokás kezelni, természetesen nem látom értelmét, hogy mélyebb, konkrét párhuzamokat próbáljak vonni a szerző életrajzi részletei és a fenti versben megjelenő motívumok között.

A dadogás, a világ eldadogása beszédképtelenség, vagy legalábbis nehezen érthető, szaggatott beszéd. Olyan szörnyű volna az emberi és az emberen túli világ, hogy egyszerűen nem, vagy csak értelmetlenül, szaggatottan, dadogva lehet róla beszélni? Mindenki, aki a világról állításokat kíván tenni, lényegében valamilyen módon beszédhibás, s nem más *csupán az egész nyelv minden megnyilatkozásával együtt, mint értelmetlen, kivehetetlen dadogás? A nachzutotternde – eldadogandó*, szó szerint inkább *utólag eldadogandó* beálló melléknévi igenév, azaz mindenképpen jövőbeniségre utal. Csak eldadogni lehet a világot a jövőben, s milyen lesz, ha egyáltalán létezik még a jövő? Paul Celan verse ezeket a kérdéseket feszegeti. Amennyiben a világról természeténél fogva nem lehet értelmes, érthető állításokat tenni, krónikásként megörökíteni a benne történő eseményeket, pusztán dadogni lehet róla, úgy az egész kísérlet hamvában holt és felesleges. A költészet azonban mindenképpen felveszi a harcot a világ olvashatatlanságával szemben és a költői szó erején keresztül megpróbálja azt olvashatóbbá, az olvasó számára elérhetőbbé tenni azt. Talán sikeresnek bizonyul a vállalkozás, talán nem, talán sikere csak részleges, Celan költészete azonban mindenképp megkísérli *olvasni*, s ezáltal *írni*, leírni a világot, még akkor is, ha az látszólag olvashatatlan és (le)írhatatlan. Ha pedig az olvasó verset olvas, egyúttal talán a világot, annak egy darabját is olvassa – ily módon a vers talán mégis képes a világot valamivel olvashatóbbá, a világ érthetetlen jelenségeit érthetőbbé és feldolgozhatóbbá tenni.

Habár nyilvánvalóan nem fejthetőek meg teljes mértékben a szándékoltan homályos, ugyanakkor a homályosság ellenére is súlyos és valamilyen mértékben mégis érthető vers referenciái, az alaptartalom, melyet hordoz, mindenképp híven tükrözi egyrészt a szerző kései verseinek világ- és nyelvképét, másrészt az egész kort és azt átható eszmei-szellemi légkört, melyben íródott.

ÁRBOCKÓRUSÁVAL A FÖLDNEK

vonul pár fellegroncs.

E bárkadalba mart
foggal maradhatsz veszteg.

Maradsz a daljelző
feszület.⁷⁴

Marno János fordítása⁷⁵

Fenti, eredetileg az *Atemwende – Lélegzetváltás* c. kötetben publikált verset, mely szintén a celani költészeti egyik érdekes és fontos darabja, Bacsó Béla⁷⁶ is bővebben elemzi a szerző életművével foglalkozó kis-monográfiájában. A verset a szürrealizmussal és a gnoszticizmussal rokonítja, állítva, hogy mint Celan szinte minden verse, ez is különleges olvasói odafigyelést igényel.

A vers lírai alapszituációjában úgy tűnik, az égbolt hajóhoz hasonlatos felhői a föld felé süllyednek. A lírai beszélő (aki önreflexív módon

⁷⁴ A vers eredeti német szövege az összevethetőség kedvéért:

MIT ERDWÄRTS GESUNGENEN MASTEN
fahren de Himmelwracks

In dieses Holzlied
beißt du dich fest mit den Zähnen.

Du bist der liedfeste
Wimpel.

A vers eredetileg az *Atemwende – Lélegzetváltás* c. kötetben jelent meg. Lásd: Paul CELAN: *Atemwende*.

⁷⁵ Marno János interpretatív fordítását lásd az alábbi kötetben:

Paul CELAN: *Paul Celan versei Marno János fordításában*, Enigma, Budapest, 1996.

⁷⁶ BACSÓ Béla: i. m. 86-89.

talán ismételten önmagát szólítja meg) egy árbocba kapaszkodik, miközben menny és föld, emberi világ és túlvilág egy apokaliptikus látomásban összemosódnak. Úgy tűnhet, a vízió az emberi civilizáció végét, de akár a lírai beszélő személyes létezésének a végét hivatott megtestesíteni – amikor a felhők roncsai, a mennyország roncsai a föld felé süllyednek, hiába minden kapaszkodás, az eredmény lényegében maga a teljes káosz, a teljes apokalipszis, mely a megsemmisülést, vagy legalábbis az addig fennálló világrend felbomlását vonja magával.

Otto Pöggeler⁷⁷ is azt állítja Celan lírájához írott kommentárkötetében, hogy a fenti versben a felhőroncsok⁷⁸ igenis az égbolt, a mennyország roncsai, süllyedésük pedig nem csupán a keresztény vagy a zsidó vallás széthullására utal, hanem az egész emberiség minden vallásának, a transzcendensben való hitnek a teljes elvesztésére. A versben jelenlő „hajódal” (az eredetiben „Holzlied”, azaz szó szerint „fából készült dal”) pedig mivel fából van, Pöggeler szerint emberi, földi eredetű létező, amely tulajdonképpen a semmibe vezet, és ha a feszület (az eredetiben „Wimpel” – „árbocszalag”) „daljelző”, azaz „liedfest”, akkor egy-

részt jelezheti az emberi létezés végeességét, másrészt viszont ha a fenti fordítástól elrugaszkodunk, a „liedfest” jelenthet „dal-álló”-t, „a dalnak ellenálló”-t is, azaz a vers másként is értelmezhető: a feszület kiállja a dalt, tehát eltaszítja magától és ezáltal megmarad. Ebben az értelmezésben a dalnak ellent kell állni⁷⁹, csábítása ellen fel kell venni a harcot, a létezés ezáltal a harc által túlélhető, fenntartható.

Az elemzett versben megjelenő költői vízió, föld és menny apokaliptikus összeecsúsása, szétzilálódása nyilvánvalóan egyfajta emberi ösbűn eredménye (talán éppen a második világháborúé, vagy még korábbi népiirtásba torkolló háborúké?). Ahogyan egy előadásában a Bacsó által idézett Jean Bollack is utalt rá az „ellen-nyelv” fogalmát megemlítve, Paul Celan lírájának többértelműségét kiemelve:

*„Az idiomatikus ellen-nyelv (Gegensprache) éppen abban áll, hogy az eseménynek képes kifejezést adni, létezni hagyja és egyúttal fölébe is kerül; a nyelvben megtett utak el-nem-felejtése a fölébe kerekedés egyedül lehetséges módja. A bűn nyoma olyan mélyen bevésődött a nyelvbe, hogy követnünk kell, ha nem akarjuk megismételni a büntetett...”*⁸⁰

A fenti vers egyik vezérmotívuma tulajdonképp a meggyalázott, tisztátalanra tett nyelv, Celan pedig többek között azért jelentős költő, mert lírája nem néven nevez valamely emberi bűnt, hanem azt az egyetemes, nagyszabású tapasztalatot képes közvetíteni, hogy minden elkövetett és a jövőben elkövetésre kerülő bűn megkérdőjelez minden emberi vonat-

⁷⁷ Otto PÖGgeler: *Spur des Worts: zur Lyrik Paul Celans*. K. Alber Verlag, 1980.

⁷⁸ A fenti vers Marno János fordításában problematikus, mivel a fordító annak idején maga is kijelentette, hogy fordításai egyben interpretációk is, ezért az eredeti szóhasználatról több helyen szándékoltan eltért. Az eredetiben a „felleg-roncs” „Himmelwrack”, azaz szó szerint tulajdonképp „égbolt / mennyország-roncs”, mivel németül a „Himmel” egyben jelenti az eget, mint természeti jelenséget és a vallási értelemben vett mennyországot. További probléma a vers fordításában, hogy míg Marnonál „feszület” jelenik meg az utolsó sorban, addig az eredeti Celan-versben ugyanez „Wimpel”, azaz „árbocszalag”. Figyelmet érdemel még továbbá egy az eredeti versben jelenlő, magyarra bizonyára átvihető szójáték: a vers első sora németül „Mit erdwärts gesungenen Masten”, azaz „Föld felé énekelt árbocokkal”, azonban a „gesungen” erősen egybehangzik a „gesunken” – „elsüllyedt” melléknévi igenévvel, az eltérés pusztán szóban és írásban is egyetlen hang, egyetlen betű, éppen ezért a német nyelvű olvasónak rögtön a „Föld felé süllyedt / süllyedő árbocokkal” interpretáció juthat eszébe, noha Celan maga nyilván szánt szándékkal, a versben való

szójáték, többértelműség kialakításával írta a végleges szövegbe a „gesungen” – „énekelt” melléknévi igenévet.

⁷⁹ BACSÓ Béla: i. m. 89.

⁸⁰ Jean BOLLACK: *Die Fremdheit. Über Paul Celan*. In: Akzente, 3. füzet, 1994 június.

Az idézett szövegrészlet, mivel Bacsó Béla Celan-kismonográfiájából származik, feltehetőleg magának a szerzőnek a fordítása. Eredetiben lásd: BACSÓ Béla: i. m. 89.

kozást, az emberiséget, az emberi civilizációt és az addig stabilnak tűnő értékrendet alapjaiban rengeti meg. A bűnök, az emberek által elkövetett történelmi bűnök, mint népirtások, háborúk, politikai visszaélések nem feltétlenül következményként vonják magukkal, hogy még a mennyország / égbolt is szétesik és a föld felé süllyed, hanem akár magát a széthullási folyamatot is jelenthetik. Nem szükséges előzmény, nem szükséges emberi ösbűn ahhoz, hogy az emberi civilizáció elembertelenedjen, sivárrá váljon, adott esetben eltűnjön – a folyamat lehet öngerjesztő, a rendszer pedig mintegy önmagát számolja fel. A költő az, aki kapaszkodik az emberi világba a végsőig, és maga lesz a „daljelző feszület”, vagy adott esetben, ha az eredeti vers értelméhez (?) közelebb akarunk maradni, inkább a „dalnak ellenálló árbocszalag”. A pusztulás dalát kiállva a művész és a művészet azok, aki és ami egy elembertelegendő, apokaliptikus állapotok felé száguldó létezésben reményt, netán egy végzetes folyamat lezajlása után pedig újrakezdést jelenthetnek.

A vers értelmezhető filozófiai költeményként, korkritikus versként, a történelem folyamatait ábrázoló versként, de akár művészetelméleti, a művészet örök voltát hirdető műként is. Celan fenti verse minden bizonnyal inkább egyetemes, mint szubjektív, megjelenítve egy egyetemes pusztulás látomását, de ugyanakkor felkínálva az egyetemes újrakezdés lehetőségét is. Az újrakezdés jelenthet akár megváltást is, ebből kifolyólag az emberi létezés és a nyelvbe zártág nem pusztán kárhozatoszerű létezés, hanem olyan létállapot, amelyen belül helye lehet a feloldozásnak, a megváltásnak is.

CSIZMÁKKAL TELT agyvelő

az esőben:

menet lesz, hatalmas,
messzi túl a minket

maguk közt tartó határokon.⁸¹

*Kántás Balázs fordítása*⁸²

Fenti kései versében a költő „menet”-et, menetelést jósol, mely sokban túl fog jutni a „minket” (az embereket általában?) maguk között tartó határokon. A költemény egy csizmákkal teli agyvelő bizarr képével indul – a csizmákhoz feltehetőleg lépések dobbanása társul, mindez pedig az agyvelőben, az emberi elmében megy végbe. A csizmák maguk jelenthetik a hatalmas menetet, a menetet, mely túllép az emberi elme határain. Habár a csizmákról lehet katonacsizmákra is asszociálni, és a fenti vers kapcsán is elképzelhető egy olyan holokauszt-értelmezés, mely szerint a menet nem más, mint katonák menete, esetleg „csizmák”, azaz katonák által hurcolt foglyok menete „messzi túl” az ember által ismert határokon, melyek eddig maguk között tartották az embert, azaz menetelés a halálba, a háború borzalmaiba, ugyanakkor ha figyelembe vesszük, hogy a vers egy „csizmákkal telt agyvelő” képével indul az esőben, sokkal inkább elképzelhetőnek tűnik egy intellektuális, szellemi értelemben vett menetelés. Az esőhöz társulhatnak komor konnotációk,

⁸¹ A vers eredeti szövege az összevethetőség kedvéért:

EINEN STIEFELVOLL Hirn
in den Regen gestellt:

es wird ein Gohn sein, ein großes,
weit über die Grenzen,
die sie uns ziehn.

A vers eredetileg a *Zeitgehöft – Időudvar* c. kötetben került publikálásra. Lásd:
Paul CELAN: *Zeitgehöft*.

⁸² Kántás Balázs fordítását lásd az alábbi kötetben:
Paul CELAN: *Nyelvrács – Paul Celan válogatott versei*. Ráday Könyvesház, Budapest, 2009. ford.: Kántás Balázs.118.

de ugyanakkor lehet életet hozó eső, a megújulás, az újrakezdés szimbóluma. Ebben az esőben indulhat el a költő által vizionált menet, mely képes lesz messze túllépni minden addigi határon, melyek eddig közrefogták a menetelőket. Miért ne lenne elképzelhető, hogy a fenti vers nem feltétlenül pusztán egy halálmenetről szóló költemény, hanem inkább filozofikus vers, mely egy intellektuális értelemben vett forradalmat, előrelépést, előre-menetet sejtet egy olyan korban, ahol minden megrendült, destabilizálódott, ahol a nyelvbe vetett korábbi bizalom elillant, az addigi értékek pedig teljesen elveszítették jelentőségüket? Úgy vélem, ha elvonatkoztatunk a Celan-lirában végig jelenlévő holokauszt-élménytől, a költő kései, csupán halála után publikálásra került versének kicsengése nem csupán pesszimista, de optimista is lehet. Vizionálhat egy olyan szellemi-spirituális értelemben vett menetelést, melynek végén ott van egy jobb kor, egy jobb világ, amelyben a nyelv újra képes lesz kifejezni, és új értékek lesznek képesek megszületni. Ez a világ pedig talán a művészetben keresztül érhető el, elérése pedig az értelmiség, azon belül is főleg a művészek, az alkotó emberek feladata. Talán eszünkbe juthatnak a művészetben az avantgárd és neo-avantgárd mozgalmak, melyek szintén célul tűzték ki az emberek, a társadalom művészetben való felemelését, Celanról pedig nem mellékesen köztudomású, hogy a sok irányzat mellett, melyet költészetében ötvözött, többek között minden bizonnyal az avantgárd és annak egyes alirányzatai is hatást gyakorolhattak rá.

Elképzelhető persze, hogy a fenti értelmezés túl naivnak bizonyul és a vers inkább a világháborúra emlékező poéma vagy halálvers, mely Celan szokásos pesszimizmusát és / vagy iróniáját tükrözi. Azonban mivel a celani versek hermetikusan zárt szövegek, egyik alapvető tulajdonságuk, hogy egyszerre nem csupán egyetlen értelmezés lehet rájuk nézve igaz.

**Összezúzott, rácsok közé szorított nyelv –
Paul Celan nyelvszemlélete**

Talán közhelyként hangozhat, hogy Paul Celan nyelvszemlélete tulajdonképpen kettős – a költő egyfelől arra vállalkozik, hogy lerombolja az addigi nyelvet, hiszen az már nem alkalmas a tudás, az érzések, az információk közvetítésére abban a formában, mint azt az ember korábban gondolta, ugyanakkor célja egy új nyelv teremtése, amely mégis képes lesz mindarra, amit várhatnánk tőle.

Ahogy Szegedy-Maszák Mihály⁸³ írja egy tanulmányában, melyben Celan és Radnóti lírájának bizonyos szempontok alapján történő összehasonlítására vállalkozik:

„Celan a nyelvnek és a szerkesztés szentesített módjainak szétrombolását, megszüntetését tűzte ki célul. (...)a bevett használatot olyan fátyolnak tekintette, amelyet szét kell tépni, hogy lelepleződjék mögötte a semmi.”

„A holokaust is hozzájárulhatott ahhoz, hogy az írók egy része arra a következtetésre jutott: az addig használt nyelv érvényét veszítette. Az ekkor keletkezett legjobb művek egy része a "furor poeticus"-t a nyelvi rendezetlenséggel kapcsolta össze, sőt egyenesen a csönd, az elhallgatás poétikáját teremtette meg.”

A *furor poeticus*, a költői düh tehát lerombolja az addigi nyelv hagyományos struktúráit, és elindul a hallgatás irányába – ezt demonstrálják Celan kései, néhány soros, enigmatikus, hermetikusan zárt művei,

⁸³ SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *Radnóti Miklós és a holokaust irodalma*. in.: Szegedy-Maszák Mihály: *Irodalmi kánonok*. Debrecen : Csokonai K., 1998. A tanulmány online elérhetősége: <http://nyitottegyetem.phil-inst.hu/lit/holoc.htm>

melyek rövidségük által mintegy alig léteznek, minden, ami felesleges, tradicionális, kiégett, kiszikkadt belőlük.

Kiss Noémi, aki többek között disszertációjában Kulcsár Szabó Ernőre és Kabdebó Lóránta is hivatkozik, azt állítja, hogy az eszmetörténeti válság miatt komolyan nyilatkozó nyelv az emberi tényezőt mintegy kiiktatja a jelentésképződésből.⁸⁴ Egyik tanulmányában Kabdebó Lóránt⁸⁵ arról beszél, hogy a kései modernség európai költészetének nyelvében egyszerre jelenik meg a tragikum és a vidámság, az ironia, a *tragic joy* kifejezést használva ugyanezt a tendenciát a magyar lírában József Attilára és Szabó Lőrincire is alkalmazza – tehát Celan nyelvszemlélete és költői nyelvhasználata nem előzmény nélküli az európai irodalomban. Kulcsár Szabó Ernő⁸⁶ állítása szerint a nyelv egyszerre tragikus és ironikus karakterének felismerése az irodalomban olyan borzalmas történelmi pillanatokhoz kötődhet, mint pl. Celan esetében a világháború – tehát a nyelvben való hit elvesztését, az irodalomban való nyelvi paradigmaváltást tulajdonképpen a történelem, az emberi tényező indukálja, nem pedig valami külső, absztrakt, célelvű folyamat.

Ugyancsak Kiss Noémi⁸⁷ tér ki rá egy másik tanulmányában, hogy Paul Celan versei lényegében kiiktatják az elbeszélést, és lehetőséget kínálnak az olvasónak, hogy visszatérjenek a művészet egy ősből formájához, mely szintén a nyelvben nyilvánul meg, ugyanakkor a kifejezés lehetősége és nehézsége egyszerre szűnik meg – a vers tehát nem explicit módon jelent valamit, mint korábban, hanem inkább sejtet va-

⁸⁴ KISS Noémi: i. m. 120.

⁸⁵ KABDEBÓ Lóránt: *A dialogikus poétikai gyakorlat klasszicizálódása*, Szövegösszegzés: az „elborítás”, a „mese” és a „tragic joy” megjelenése, In: Újraolvasó. Tanulmányok Szabó Lőrincről, Szerk.: Kabdebó Lóránt – Menyhét Anna, Anonymus, Budapest, 1997. 188-212.

⁸⁶ KULCSÁR SZABÓ ERNŐ: *A saját igedensége*. A nyelv „humanista perspektívájának” változtatása és a műfordítás a kései modernségben, uő: A megértés alakzatai, Csokonai, Debrecen, 1998. 69-85, 69.

⁸⁷ KISS Noémi: *A nyelv mint lehetőség Paul Celan költészetében a Sprachgitter (Nyelvrács) című vers alapján*. Új Holnap, 1997. Különszám.

lami mögöttes tartalmat, melynek felderítése dekódolása azonban már az olvasó feladata.

A nyelv nem csupán egyetlen dologra utal, hanem folyamatos megújulásra képes, Celan költői nyelve pedig sokkal többet hordoz, mint amennyi első pillantásra belőle kiolvasható. Szokatlan helyzetekben, kontextusokban a költészet, a költői nyelv kilép a megszokottból, a szavak közöttit engedi megtapasztalni, mely által az értelembeteljesítés mindig más irányt vehet fel⁸⁸.

A zsidó misztika kapcsán Harold Bloom⁸⁹ az, aki megjegyzi, hogy a zsidó vallás tradicionális felfogása szerint – a zsidóság maga véleményem szerint itt azért nem kiemelt aspektus, mert a zsidó kultúra az európai kultúra egyik alapját alkotja, azaz annak integráns részét képezi, s nem válik el szorosan a keresztény kultúrától sem – a teremtés azzal kezdődik, hogy magában az énben egy „őspont”-ra történő koncentráció megy végbe. Ez a fogalom a *tzimtzum*, mely szerint Isten egyetlen pontba sűrűsödik, mintegy a létezésből visszavonja önmagát, hogy megteremthesse a világot. A teremtő és a teremtés egységbe foglalása visszaveti az embert a radikális elkülönültségbe, ezáltal pedig elszakad a megváltás lehetőségétől. Celan nyelvről alkotott elképzelése lényegében hasonló – a nyelvi univerzumban az ember a szorongás állapotába kerül. Itt merülhet fel a kilégzés és a belégzés már ismertett analógiája Celan költészetére vonatkoztatva, a nyelvi kifejezés pedig nehézkessé, szinte lehetetlenné válik. Ennek ellenére valamilyen módon mégis lehetséges, hiszen a költészet, a művészet, ha meg is változik, de létezni nem szűnik meg.

Emmanuel Levinas⁹⁰ Talmud-olvasatai kapcsán Bacsó azt is kifejti, hogy a Biblia / Tóra olvasása különösen szenzitív megértést feltételez, szinte nincs olyan olvasat, mely meg ne rontaná az eredeti szöveget.

⁸⁸ BACSÓ Béla: i. m. 24-32.

⁸⁹ Harold BLOOM: *Kabbalah and Criticism*. Continuum, New York, 1975. 80.

⁹⁰ Emmanuel LEVINAS: *Stunde der Nationen*. Talmudlektüre, Fink Verlag, 1994. 46.

Bacsó szerint Celan versei is mélyebb megértést igényelnek, hiszen egy adott szöveg sosem kezelhető azonosként önmaga mondanivalójával, pusztán inspirálja valami rajta túl létező üzenet megértését. Celan szemlélete alapján ezáltal a nyelv tulajdonképpen nem explicit módon fejez ki valamit, sokkal inkább sejtet, támpontot ad további üzenetek megfejtésére, de nem feltár, prezentál. A nyelv a költő számára eszköz, de semmiképpen sem azonos azzal, amit üzen, pusztán kifejezi az üzenetet.

Bartók Imre⁹¹, Celan jelen tanulmány írásának idején legfrissebb hazai monográfiája Celan nyelvszemléletének vizsgálata kapcsán szintén Levinasra⁹² hivatkozik – felveti annak lehetőségét, hogy a retorikát, a nyelvi eszközök használatát Levinas nyomán úgy tekintjük, mint a másik szavak általi megrontását, akkor Celan költészete olyan költészet lehet, mely paradox módon önmagára is kiszolgáltatottként tekint, hiszen csupán a megrontott és a másik embert megrontó nyelven keresztül képes megnyilvánulni. Ahhoz azonban, hogy egy ilyen költészet kialakuljon, a hétköznapi torzuló tendenciáinak mindenképpen véget kell érnie – a költészet őszinte kell, hogy legyen, de nem a valóságra, a mindennapok eseményeire utal, hanem mintegy önmagára, saját valóságot, valóságokat létrehozva. Celan költészete talán épp oly módon lesz őszinte, hogy nem a tradicionális fogalmak szerint közöl állításokat az ember számára tapasztalható valóságról – a költői szöveg megteremti önnön belső valóságát, mely már az emberen túli valóság része, ezen valóságról pedig a saját törvényszerűségei szerint, elemi, nem pedig viszonylagos, az emberi valóság kategóriái szerint elgondolt őszinteséggel képes megnyilatkozni, adott esetben felettes igazságokat kifejezve. Bizonytalan persze, vajon léteznek-e egyáltalán e felettes igazságok, a költői törekvés azonban mindenképpen megvan ezek esetleges megragadására és költői szavakba öntésére. Lehetséges, hogy a felettes iga-

⁹¹ BARTÓK Imre: i. m. 35.

⁹² Emmanuel LEVINAS: *Teljesség és Végtelen*. Jelenkor, Pécs, 1999. Ford.: Tarnay László. 51-53.

zságok nem önthetőek explicit módon szavakba, utalni rájuk, sejtetni őket azonban talán mindenképpen lehetséges.

A *szavak estéje* c. Celan-verset elemző tanulmányában Mihálycsa Erika⁹³ a következőképpen fogalmaz Celan nyelvszemléletéről és költői nyelvéről:

„A művészet/nyelv idegenségével szemben vallja Celan a költészetet mint saját-létet, sajátot, az egyes szám első vagy harmadik személyt. A költészet csak ott történhetik meg, ahol lejátszódik "a művészet felszabadítása, illetve valószínű, hogy a művészet halála", ahonnan a művészet hiányzik. A költészet kilépés a művészetten kívülre, a művészet felfüggesztése (...). Kilépés a művészetből — és nemcsak: kilépés a nyelvből is ennek a saját-ságnak, saját-létnek a megteremtése érdekében, amennyiben csak a nyelv hordozza magában az *Unheimliche* lehetőségét, a nyelv maga az *Unheimliche* közege.”

Az *Unheimliche* nem más, mint az ismeretlenség, az idegenség freudi koncepciója. A költészet, a költői nyelv tehát Celan számára nem más, mint egyfajta saját-lét, a művészetten és egyúttal a nyelven kívüli állapot – valami, ami még a művészetten és a nyelven is túlvan, egy olyan transzcendentális létező, ahol az emberi nyelv szabályai és korlátai nem érvényesek. A nyelv maga az *Unheimliche*, az a közeg, amelyben az ember (és főként a művész, az alkotó ember) idegenül érzi magát, amelybe egyszersmind be van börtönözve, mint az már a *Nyelvrács* című vers elemzésének kapcsán említésre került. Celan lírája, költői nyelve kísérlet az *Unheimliche* létállapotának, az emberi nyelvi közeg korlátainak, a „nyelvrács”-nak a szétfeszítésére, elhagyására. Ily módon nem feltétlenül a nyelv pusztá felszámolása, megsemmisítése a cél, pusztán a belőle való kilépés, vagy inkább a rajta történő túllépés, mely

lehetőséget adhat arra, hogy az ember elmondhassa az elmondhatatlant, kifejezhesse a kifejezhetetlent, eljusson oda, ahová korábban úgy gondolta, a nyelv által is eljuthat. A nyelv kettőssége folytán maga a nyelv az ember, a költő számára egyszerre az exilium és az azylum⁹⁴, a száműzetés és a menedék helye – egyszerre érezheti magát

Véleményem szerint Paul Celan verseiben, főként kései verseiben összezúzza a rácsok közé szorított, a kifejezést korlátozó nyelvet – ez a látszólagos rombolás azonban párhuzamosan alkotási folyamat is, hiszen a nyomán létrejön valami, mégpedig egy olyan költészet, költői nyelv, kifejezési forma, amely korábban nem létezett.

Még ha Kiss Noémi, Bacsó Béla, az általuk hivatkozási alapként idézett, vagy más szakirodalmi munkák álláspontját elfogadjuk is, mely szerint Celan versnyelve nem konkrétan üzen, hanem a művészet, a költészet által sejtet valami önmagán túli transzcendenciát, felettes üzenetet, talán akkor is állíthatjuk, hogy a nyelvből való kilépés, vagy inkább pontosabban a korlátain, a „rács”-on való túllépés valamennyire sikeresnek tekinthető. Paul Celan költészetén, nyelvszemléletén és versnyelvének keresztül az 1950-70 közötti időszakban létrejött egy, az európai irodalomban nem minden előzmények nélküli, de mindenképpen egyedi, paradigmatis és a mai napig meghatározó versnyelv. Egy versnyelv, mely a nyelv, az emberi nyelv és a költői nyelv határait feszegeti, és egy olyan időszakban, mikor a nyelv kifejezőképességében való hit talán végleg megrendült, egyfelől vállalkozik a nyelv korlátainak ledöntésére, az addigi nyelvi standardok felszámolására, másfelől megkísérli létrehozni a teljesen új nyelvet, amely valamilyen módon képes kifejezni, elmondani, vagy legalábbis sejtetni azt, amit az addigi nem. És ha ez a vállalkozás valamennyire sikeresnek bizonyul, mi más várható el egy irodalomtörténetileg jelentősnek elkönyvelt, paradigmatis költőtől?

⁹³ MIHÁLYCSA Erika: *A nyelv ijesztő megtisztogatása – Paul Celan: A szavak estéje*.

A tanulmány online elérhetősége: <http://www.hhrf.org/korunk/9901/1k19.ht>

⁹⁴ DANYI Magdolna: *Paul Celan költészetéről*. Híd, 1984/6. 828-831.

Nyelvbe zárt jelentés – megjegyzések a fordíthatóság problémáját illetően Paul Celan verseinek kapcsán

Paul Celan verseinek fordítása és fordíthatósága körülbelül az 1980-as évektől aktuális, és mind műfordítókat, mind elemzőket mélyen foglalkoztató kérdés nem csupán magyar nyelvterületen, de szerte Európában és az Egyesült Államokban.

Jelen tanulmányban először megpróbálom röviden vázolni a Celan – főként kései, hermetikusan zárt, enigmatikus – versei fordíthatóságának egyes lehetséges problémáit néhány ismertebb szakirodalmi hivatkozás alapján, azután kísérletet teszek Celan egyik legismertebb versének, a *Fonálapok – Fadensonnen* c. költeménynek három magyar fordításának összehasonlítására, érdekességgé megvizsgálva ugyanezen vers egyik ismert angol fordítását is.

Ha megnézzük, hogyan vélekedik példának okáért George Steiner⁹⁵ Celan verseinek fordíthatóságáról, láthatjuk, hogy igencsak kételkedéssel áll a pontos, maradéktalan fordítás lehetőségéhez. Steiner affelől is kételkedik, hogy Paul Celan, mint alkotó, egyáltalán kívánja-e, hogy megértsék, ezt a költő *Das gedunkelte Splitterecho – Az elhomályosult visszhangszilánk* c. verse kapcsán fejt ki. A jelentés ideiglenes, a versek csak pillanatnyilag érthetőek meg, dekódolhatóak, egy másik értelmezés minden bizonnyal már részben vagy egészben, de máshogyan fogja őket dekódolni, más jelentésstruktúrákat fog nekik tulajdonítani. Az irodalom ki akar törni a mindennapi nyelv keretei közül, mintegy a szerző idiolektusává akar válni, ezáltal pedig mindenképpen a fordíthatatlanságra, a megismételhetetlenségre, a másik nyelven való visszaadhatatlanságra törekszik.

Kiss Noémi⁹⁶ doktori disszertációjában több helyen hivatkozik Paul de Man és Walter Benjamin⁹⁷ nézeteire. Benjamin szerint a fordítás a

nyelv idegenségének csupán ideiglenes feloldódása, ugyanakkor történetileg kanonizáltabb erővel bír, mint az eredeti, hiszen tovább már semmiképpen nem fordítható – persze eme megközelítés is megkérdőjelezhető, hiszen a versfordításban is létezik, nem egy helyen bevett módszer az eredetitől eltérő nyelvből, fordított szövegből való fordítás. A fordítás ettől függetlenül önálló identitással bíró szöveg, az eredeti művel együtt az olvasást szolgálja és mintegy annak metaforájaként fogható fel. De Man megítélése szerint ugyanakkor a fordító helyzete ironikus, mert a fordítás aktusában mindig ott rejlik a félrefordítás veszélye is, tehát a fordítás ténye maga váltja ki az újrafordítás szükségességét, a korábbi fordítások esetleges tévedéseinek revideálását. A fordítás ily módon lehet célelvű folyamat, hiszen végső eredménye nincs, minden fordítás pusztán állomás egy adott idegennyelvű szöveg teljesebb megértése felé, illetve az adott idegennyelvű szöveg egy, a fordító általi interpretációja. Úgy gondolom, ezen fordításelméleti nézetek alapján érdemes vizsgálódást folytatni, főleg lírai szövegek, műfordítások esetében, habár nyilvánvalóan más elméleti megfontolások is beleférnek a szövegek vizsgálatába.

További problémát jelenthet a műfordító számára, hogy fordítás esetén forrásnyelv és célnyelv különbségével is számolni kell, hiszen mindenképp vannak félreértések pl. németről magyarra fordítás esetében, ezt pedig a verselemzéseknek, főként a fordításokra támaszkodó verselemzéseknek figyelembe kell venniük. Ennek kapcsán felmerülhet a kérdés, hogy Paul Celan a magyar fordításokban végül is mennyire Paul Celan, mennyire tekinthető adott Celan-vers magyar fordítása a szerző művének, vagy inkább üdvösebb lenne azt állítani, hogy egy-egy fordítás tulajdonképp a szerző és a fordító közös műve, hiszen a fordító mindig hozzátesz valamit az eredeti szöveghez, másfelől el is vesz va-

⁹⁵ George STEINER: *Bábel után – nyelv és fordítás I.* Budapest, Corvina Kiadó, 2005. 158-159. Ford.: Bart István.

⁹⁶ KISS Noémi: i. m. 76-77.

⁹⁷ Paul DE MAN: *Schlussfolgerungen*. Walter Benjamins „Die Aufgabe des Übersetzers”, in: Alfred Hirsch (Hg.): *Übersetzung und Dekonstruktion*, Suhrkamp, Frankfurt am M. 1997, 182-228. Magyarul: *Walter Benjamin A műfordító feladata c. írásáról*. Átváltozások, 1994/2. 65-80. Ford.: Király Edit.

lamit annak tartalmából, jelentéséből, főként ha maga is költő, a saját képére formálja azt, a saját költői életművébe integrálja. Úgy vélem, ezzel a megközelítéssel mindenképp egyetérthetünk.

A Kiss által szintén idézett Jacques Derrida⁹⁸ fordításról alkotott nézetei szerint a nyelvek közötti radikális különbségek mindenképpen problémák elé állítják a fordítókat. A Bábel-metaphora értelmében a fordítás, legalábbis a pontos, jelentéstartam szempontjából szinte mindent átmentő fordítás szinte *lehetetlen*, hiszen az egymástól különböző nyelvek, miután létrejöttek, már zárt struktúrákat alkotnak, a közöttük való átjárás pedig csak részben lehetséges, de semmiképpen nem egészen.

Ebből kifolyólag akár addig az állításig is eljuthatunk, hogy a fordítás, s ezen belül a versfordítás maga is költészet, hiszen nem pusztán átülteti a külföldi szerző művét a célnyelv irodalmába, hanem újragondolja, újraértelmezi, kreatív módon újraírja, egy másik verset hozva létre, mely az eredetihez mindenképpen közel áll, de semmiképpen sem azonos vele. Ezáltal pedig felmerülhet a kérdés, vajon kezelhető-e a versfordítás intertextusként, hiszen mindenképpen utal az eredeti forrásnyelvi szövegre, de a két szöveg száz százalékban – és ebben talán a legtöbb elemző egyetért – semmiképpen sem tekinthető maradéktalanul azonosnak. Úgy vélem, e meglátás is mintha már önmagát alátámasztaná, hiszen a magyar irodalom történetében hagyománya van annak, hogy verset *költők* fordítanak, akik maguk is önálló irodalmi műveket hoznak létre, s adott idegen vers magyar átültetése ily módon nyilvánvalóan része a fordító életművének. Felvetülhet persze az is, hogy a fordítónak, aki két nyelv közegében mozog, adott esetben nem árt *kétnyelvűnek* lennie, hiszen mind a forrásnyelv, mind a célnyelv közegében otthonosan kell mozognia, a fordított szöveget a legapróbb részletig, tovább már bonthatatlan szemantikai elemekig *értenie* kell a szöveget ahhoz, hogy e

szemantikai struktúrákat újrendezve a célnyelv közegében sikeres, élő szöveget hozhasson létre a forrásszövegből.

Ha azonban megvizsgáljuk Hans-Georg Gadamer⁹⁹ elgondolását, láthatjuk, hogy szerinte senki nem lehet a megértés hermeneutikai értelmében véve *kétnyelvű* – a megértésben a saját nyelvnek nagyobb szerepe van, tehát a fordítás szükségszerűen egyfajta célnyelvre, a fordító saját nyelvére való átkódolás kell, hogy legyen.¹⁰⁰ Kiss Noémi az alábbi módokon nyilatkozik Gadamer és Walter Benjamin fordításról alkotott nézeteiről:

„Gadamer¹⁰¹ magát a megértést, az idegenség legyőzésére inspirált univerzális igényünket folytonos fordítási aktusként írja le, a megértésben látszólag megszüntethetetlen idegenséget az idegenszerű felismerésében és a megértés kompromisszumában jelöli ki. Szerinte a fordító feladata, hogy az eredeti nyelv és a saját között egy mindkettőt valamiképpen tartalmazó harmadik nyelvet alkosson. Éppen ebben a nyelvre alapozott véleményfelfogásban köti a fordítás a megértéshez az így történetileg is létesülő, a szövegben megnyilvánuló, tartósan rögzített életmegnyilvánulásokat.”¹⁰²

„Gadamerrel együtt Benjamin¹⁰³ is a továbbélőhöz (*fortleben*), és nem annyira a túlélőhöz (*überleben*) közelíti a fordítás létrejöttét:

⁹⁹ Hans Georg GADAMER: *A nyelv mint a hermeneutikai tapasztalat közege*, in. Uő: *Igazság és módszer*. Gondolat, Budapest, 1984. Ford.: Bonyhai Gábor. 269-273.

¹⁰⁰ KISS Noémi: i. m. 155.

¹⁰¹ A Kiss Noémi által idézett forrás: Hans-Georg GADAMER: *Igazság és módszer*. Gondolat, Budapest, 1984. Ford.: Bonyhai Gábor. 271.

¹⁰² KISS Noémi: i. m. 66.

¹⁰³ A Kiss Noémi által idézett forrás:

Walter BENJAMIN: *Die Aufgabe des Übersetzers*, dets: Kleine Prosa, Baudelaire-Übertragungen. Gesammelte Schriften IV/1. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am M., 1991. Magyarul: Uő: *Angelus Novus*. Magyar Helikon, Budapest, 1980. Ford.: Tandori Dezső.

⁹⁸ Jacques DERRIDA: *Babylonische Türme*. Wege, Umwege, Abwege, in: Alfred Hirsch (Hg.): *Übersetzung und Dekonstruktion*, Suhrkamp, Frankfurt am M, 1997, 119-165, 119.

„Ahogy az élet kijelentései magával az élővel összehangolódnak, anélkül, hogy számára jelentenének valamit, úgy jön létre az eredetiből a fordítása.”¹⁰⁴

A fenti szakirodalmi idézetek talán rávilágítanak arra, hogy Paul Celan verseinek fordítása valószínűleg korántsem egyszerű műfordítói feladat, és bizony a teljes megértéshez akadályt képez, hogy ezek a versek német nyelven íródtak, a költő anyanyelvén, melyhez élete végéig ellentmondásosan viszonyult, és amelyből ki akart törni. Lehetséges-e tehát olyan versek fordítása, melyek még saját nyelvük standardjait is igyekeznek lerombolni, és folyamatosan törekszenek valami nyelven kívüli felé?

A szakirodalom abban nagyjából egyetérteni látszik, mint ahogyan azt Kiss Noémi is kifejti disszertációja egyik fejezetében, melyben a *Tenebrae* c. vers különböző fordításait hasonlítja össze¹⁰⁵, hogy Celan verseinek fordításai a többszörös kódolás, a sokszor fellelhető intertextuális és kulturális utalások, az őket uraló homályosság és hermetikusság miatt szinte minden esetben interpretatív jellegűek, azaz egy-egy fordítás mindenképpen, akarva akaratlanul egyúttal olvasattá is válnak. A Kiss által idézett is Rába György¹⁰⁶ a következőképpen nyilatkozik a versfordításról: „A műfordításban az eredetihez viszonyítva észlelhető „szép hűtlenség” alkalmas a költő-műfordító arcélének megragadására.” Tehát a műfordító nem csupán mechanikusan átültet egy szöveget a forrásnyelvről a célnyelvre, hanem maga is olvassa, dekódolja, megkísérli megérteni, a fordítás során pedig interpretáció zajlik, a fordítónak döntéseket kell hoznia – ennek alapján adott vers (adott Celan-vers?) fordítása maga is tekinthető költői tevékenység eredményének, a fordítás pedig nem csupán a szerző, hanem valamilyen módon a fordító, a magyar tradíció szerint általában költő-fordító életművének is része. Ez az állítás

pedig nem feltétlenül csupán Celan verseire lehet igaz, hanem egyetemesen magára a versfordításra, azonban a szerző életművének maradványai mindez különösen igaznak tűnhet, hiszen verseinek többértelműsége és rejtélyessége akarva-akaratlanul magával vonja, hogy azokat a különböző fordítók másként érthetik, ezáltal pedig ugyanazon versnek több fordításában több, egymástól kisebb-nagyobb módon eltérő olvasata kell, hogy szülessen.

A továbbiakban, hogy a fordítások interpretatív jellegét megvizsgálhassuk, a *Fadensonnen – Fonálnapok* c. kései Celan-vers három magyar, illetve egy angol fordítását igyekszem egymással röviden összevetni és ez alapján bizonyos következtetéseket levonni. A fordítások az alábbiak:

NAPFONALAK

a szürkésfekete pusztaság fölött.

Sudár-

magas gondolat

felmarkolja a fény hangját: el kell

énekelni a dalokat túl

az embereken.

Hajnal Gábor fordítása¹⁰⁷

FONÁLNAPOK

a hamufekete pusztán.

Egy fa-

magas gondolat

fényhangot fog: adódik

dalolnivaló még az

emberen túl.

¹⁰⁴ KISS Noémi: i. m. 66.

¹⁰⁵ KISS Noémi: i. m. 179-193.

¹⁰⁶ RÁBA György: *Szép hűtlenség*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1969. 12

¹⁰⁷ Hajnal Gábor fordítását lásd online az alábbi helyen:

<http://www.terebess.hu/haiku/celan.html>

FONÁLNAPOK

a szürkésfekete pusztán.

Egy fa-

magas gondolat

fényhangot fog: van

még dalolnivaló

az emberen túl is.

Lator László fordítása¹⁰⁹

A VERS EGYIK ISMERT ANGOL FORDÍTÁSA:

THREADSUNS

over the grayblack wasteness.

A tree-

high thought

strikes the light-tone: there are

still songs to sings beyond

humankind.

John Felstiner angol fordítása¹¹⁰

¹⁰⁸ Marno János interpretatív fordítását lásd az alábbi kötetben:

Paul CELAN: *Paul Celan versei Marno János fordításában*, Enigma, Budapest, 1996.

¹⁰⁹ Lator László fordítását lásd:

Paul CELAN: *Halálfüga*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1980.ford.: Lator László. 77.

¹¹⁰ John Felstiner amerikai irodalomtörténész, Celan munkásságának egyik legismertebb angol anyanyelvű kutatója, ugyanakkor műfordítóként is ő jegyzi Celan verseinek egyik ismert angol nyelvű fordításkötetét. A fent idézett fordítást lásd:

Paul CELAN: *Selected Poems and Prose of Paul Celan*. W. W. Norton Company Ltd., London and New York, 2001. Translated by John Felstiner. 241.

EREDETI NÉMET SZÖVEG AZ ÖSSZEVETHETŐSÉG KEDVÉÉRT:

FADENSONNEN

über der grauschwarzen Ödnis.

Ein baum-

hoher Gedanke

greift sich den Lichtton: es sind

noch Lieder zu singen jenseits

der Menschen.¹¹¹

A fenti fordításokat olvasva már első ránézésre feltűnhetnek bizonyos eltérések, mind egymáshoz, mind pedig az eredeti németnyelvű költeményhez képest. Egyrészt rögtön szembetűnhet, hogy Hajnal Gábor, Lator László és Marno János fordításának nem is csupán szemantikai tartalma, de hangütése, stílusa is merőben is más, másrészt pedig John Felstiner angol fordítása is erősen interpretatív jellegű, habár igyekszik megőrizni a tartalmat a német eredetihez képest.

Hajnal Gábor fordításának kapcsán úgy gondolom, erősen eltér az eredetitől, mely két választási lehetőséget feltételez – egyrészt hogy a fordító szándékosan a saját képére formálta a verset, másrészt pedig nem feltétlenül fordításként, az eredeti vers magyar nyelvű tükörképeként képzelte saját változatát, hanem inkább verset írt a versből, az eredeti tartalmat részint mintegy figyelmen kívül hagyva, kiindulva abból, de semmiképpen sem hűen átültetve azt. Először is a német eredetiben „Fadensonnen”, azaz szó szerint „fonálnapok”, „szálnapok” olvasható, ehhez képest hajnal inverziót alkalmaz, az összetétel két tagját összecseréli. Fa-magas gondolat, „baum-hoher Gedanke” helyett, ettől elrugasz-

¹¹¹ A vers eredetileg a az *Atemwende – Lélegzetváltás* c. kötetben került publikálásra. Lásd:

Paul CELAN: *Atemwende*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am M., 1967.

kodva „sudár-magas gondolat”-ot ír a magyar fordításba, a fa képét a fordításból kiiktatva, mely „sudár-magas gondolat” nem „megmarkolja a fényhangot / belemarkol a fényhangba”, mint az az eredeti német versben olvasható, hanem annak képességétől ismételten csak elrugaszkodva „felmarkolja a fény hangját”. Azért is látom furcsának, talán valamennyire indokoltan is ezt a fordítói megoldást, mert az eredetiben a „Lichtton”, a fényhang összetett szó, ezt az összetételt, mely a vers szempontjából nyilvánvalóan jelentőséggel bír, sőt, a német nyelvben a „Lichtton” szakkifejezésként is jelen van, nem biztos, hogy ajánlatos egyszerűen birtokos szerkezettel, a „fény hangja”-ként magyarra ültetni. További eltérés figyelhető meg az utolsó sorokban, melyek szerint a magyar változatban „el kell énekelni a dalokat túl az embereken”, márpedig a német eredeti semmi kötelességet, szükségességet nem sejtet, pusztán kijelenti, hogy vannak még dalok, melyek énekelhetőek az emberen, az emberi világon túl, vagy akár „elénekeldőek” („Lieder zu singen”), de a magyar változat „kell” segédigéje a német beálló melléknévi igeenes szerkezetnél mindenképp erősebb, ahhoz képest többletet hordoz, mely már nem a szerző, hanem sokkal inkább a fordító döntése, értelmezése, adott esetben akár félreértelmezése, hozzátoldása.

Hajnal Gábor fordításához képest a második idézett fordítás, Marno János fordítása sokkal pontosabbnak, hűebbnek tűnhet, azonban már rögtön az elején Marno is elkövet kisebb-nagyobb eltéréseket – „szürkésfekete” („grauschwarzen”) helyett „hamufekete” pusztaság olvasható a fordításban, amely már mindenképp az eredetitől való elrugaszkodás, a német vershez való hozzátoldás. A következő sorokban Marno precíz, megőrzi a „fa-magas” gondolatot és a „fényhang”-ot a némethez képest, ugyanakkor a vers zárata, melyben az ige kap kulcsszerepet – „adódik még dalolnivaló”, igencsak interpretatív jelleggel bír, mint ahogyan arra Kiss Noémi¹¹² is céloz, ironikussá teszi a vers végső állítását, lekicsinylő hangnemet adva a versnek – nem mindegy, hogy „vannak még dalok az emberen túl”, mint az eredeti német szövegben, mely látszólag inkább

komolyan szól, mint ironikusan, vagy pedig „adódik még...” azért egy-két dolog, de ezek a dolgok annyira nem jelentősek, és amin túl adódnak, az sem olyan jelentős, tehát az ember maga sem túl jelentős létező. Az ironikus olvasat ugyan nyilvánvalóan egy lehetséges megközelítése a szövegnek, mely Lator László korábbi, és valószínűleg valamennyire precízebb, értékítélettől tartózkodó fordításával szemben újraolvassa a verset, de mindenképpen fordítói döntést, interpretációt, az eredetihez hozzáadott olvasatot tartalmaz, mely már nem feltétlenül a szerző, sokkal inkább a fordító műve.

Lator László 1980-as, és sokáig szinte egyetlen kanonizált fordítása véleményem szerint nem szorul különösebb összehasonlító elemzésre – a Nyugatos-Újholdas műfordítói hagyományokat követve amennyire lehet, hűséges és versszerű magyar változata az eredeti német szövegnek, a másik két idézett magyar fordítással összevetve pedig nem vesz el és nem tesz hozzá az eredetihez annyi jelentéselemet, ezáltal közelebb marad a celani szöveghez, mint a két másik, erősen interpretatív, az eredetitől eltérő, azt másként átértelmező, egyes sorokban az átköltés / adaptáció határán mozgó fordítás.

John Felstiner angol fordítása azért is érdekes, mert nem csupán német-magyar, de német-angol viszonylatban is lehetőséget ad a fordítás és a celani költészet fordíthatóságának rövid vizsgálatára, melyen keresztül a fordítást illetően talán nem csupán két nyelv viszonyát illető, de valamennyire általános konklúzió is levonható. Felstiner angol fordításának egyik érdekes vonása, hogy a német „greifen” – kb. „megragadni” ige fordításaként a „strike” – „belecsapni, belevágni, rátörni” igét használja, mely véleményem szerint szemantikailag valamennyivel erőteljesebb, mint a német „greifen” vagy a magyar „ragad” / „fog” ige, megváltoztatva, megerősítve az angol fordítás képességét. Emellett egy másik érdekes vonása az angol fordításnak, hogy a német „Menschen” – „emberek” szót Felstiner „humankind”-nak, azaz „emberiség”-nek fordítja, ezzel magasztosabb, egyetemesebb árnyalatot ad a vers angol fordításának. Úgy vélem, a vizsgált angol fordítás, pusztán néhány szó apró sti-

¹¹² KISS Noémi: i. m. 175-177.

lisztikai megváltoztatásával, felerősítésével is képes elérni ezt a hatást, hogy Celan németül egyébként inkább visszafogott, sejtelmes hangon szóló szövege angolul patetikusabban, elfogódottabban szólaljon meg, a celani sejtelmesség és homályosság visszafogott költői légköréből valamennyire kilépve. Felstiner fordítása példaként szolgálhat rá, hogy adott vers idegennyelvű fordítása nem csupán interpretatív jelleggel bírhat, azaz a fordító nem csupán saját maga dekódol, „olvas” egyes jelentéselemeket, de egyes stilisztikai jellemzők megváltoztatása, egyes szóválasztások által az eredeti versnek nem feltétlenül a jelentését, de hangulatát, hangvételét is képes megváltoztatni.

A fenti fordításokat vizsgálva láthatjuk, hogy Celan közismert verse három nyelven tulajdonképpen háromféleképpen szól, de még egy adott nyelven, magyarul is igen nagy eltérések mutatkoznak a különböző fordításokban. A nyelvek közötti különbség tehát mindenképpen figyelembe veendő tényező adott vers fordításban történő elemzésekor, számolva annak eshetőségével, hogy adott fordítás egyben adott vers olvasata is, és ha egy vers, főleg egy ismert vers több fordításban is létezik, a fordítások egymással akár szöges ellentétben álló jelentéselemeket és stilisztikai vonásokat mutatnak, eltérő interpretációk előtt nyitva meg az utat.

Szegedy-Maszák Mihály¹¹³ általánosságban, nem konkrétan Paul Celan verseinek fordíthatóságát illetően veti fel a fordíthatatlanság lehetőségét és vizsgálja a fordíthatóság esélyeit. Szinte nyilvánvalónak hat, hogy a fordítás minden esetében felvetődik a nyelvek közötti különbség, a kulturális különbségek és a temporalitás kérdése, tehát a fordíthatatlanság valamilyen szempontból mindenképp létezik – teljesen hű fordítás semmiképp sem lehetséges, az eredeti és a fordítás közötti kapcsolat szoros, de két önálló szövegről van szó, melyek tekinthetők akár intertextusként is, ez már elemzői megközelítés kérdése. Paul Celan fenti versének magyar és angol fordításait olvasva persze nyilvánvaló, hogy a fordítás, fordíthatóság valamilyen mértékben mindenképpen lehetséges,

mint azt Madarász Imre¹¹⁴ is röviden ecseteli egyik könyvében, sokkal inkább érdekes azzal foglalkozni, vajon a fordítás adott nyelvi közegben mennyiben képes reprezentálni az eredeti szöveg referenciáit, atmoszféráját, üzenetét. Létezik persze a *fordíthatatlanság* jelensége is, itt azonban nem feltétlenül arról van szó, hogy adott szöveg semmilyen módon nem ültethető át a forrásnyelvből a célnyelbe. Sokkal inkább arról, hogy adott forrásnyelvi szöveg egyes kulturális utalásai, referenciái annyira kötődnek a forrásnyelvhez tartozó kulturális közeghez, hogy ami a forrásnyelven olvasva anyanyelvi beszélőként, az adott kultúrához tartozóként szinte automatikusan érthető, annak dekódolása egy célnyelvi, a forrásnyelv kultúrájától idegen közegben problémás, adott esetben lehetetlen. Ugyanez vonatkozhat egyes nyelvi játékokra, adott nyelvi és kulturális közegben szinte fordíthatatlan szemantikai többlettel rendelkező szavak, kifejezések fordíthatóságára, melyek valamilyen módon a célnyelvbe történő átmentése, célnyelvi befogadónak történő megmagyarázása, megismerhetővé tétele, vagy a fordíthatatlan forrásnyelvi elemek által sugallt asszociációk fordításba való átmentése sok esetben a fordítói lelemény dolga.

Amint azt a fentebbi fordítások is alátámasztani látszanak, egy-egy mű adott célnyelven megnyilvánuló fordítása hangsúlyozottan önállóan létező szöveg, mely az eredetivel szoros kölcsönhatásban áll, de vele azonosnak semmiképpen sem tekinthető, sőt, ugyanazon mű azonos nyelven párhuzamosan létező fordításai sem tekinthetők azonos szövegnek. Tulajdonképpen talán az az állítás sem feltétlenül eltúlzott, miszerint magyar nyelven annyi Paul Celan létezhet, ahány fordító – mindegyik másképpen szól, más arányban közvetíti az eredetit, az értelmezéshez – lévén már maga is egyfajta olvasat, értelmezés – más-más utat kínál, és adott esetben erősen az elemző szempontjain múlik, melyik fordítást választja, már amennyiben nem közvetlenül az eredetihez nyúl vissza és kerüli meg a fordításokat. Ez a teendő persze abban az eset-

¹¹³ SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *Megértés, fordítás, kánon*. Kalligram, Pozsony, 2008. 226, 235-248.

¹¹⁴ MADARÁSZ Imre: *Irodalomkönyvecske*. Hungarovox Kiadó, Budapest, 2005. 86-88.

ben, ha egy műnek még nincs az elemző anyanyelvén íródott fordítása, ám amennyiben mégis van – és sok esetben szerencsére ez a helyzet – a fordítás, mint egy-egy szöveg az elemzés nyelvén már meglévő olvasata nem kerülhető meg.

Úgy gondolom ugyanakkor, nem feltétlenül okoz problémákat, kellemetlenségeket, hogy Paul Celan számos versének több, egymással párhuzamosan létező és közkézen forgó fordítása van, hanem inkább ellenkezőleg: a több fordítás ugyanazt a művet több aspektusból, szélesebb spektrumból láttatja, közelebb juttatva az elemzőt az eredeti műhöz, annak lehetséges tartalmi mélységeihez. Meglátásom szerint habár a jelentés valóban nyelvbe zárt, és Celan bonyolult, önreflexív, hermetikus szövegei mindenképp kihívás elé állítják a magyar és más nemzetiségű műfordítókat újra és újra, fordításuk ha nem is maradéktalanul, de ugyanakkor mindenképp lehetséges és számos esetben sikeresnek tekinthető. A fenti három vizsgált magyar fordítás közül Lator Lászlót emelném ki, mint esetleges legjobbat abban az értelemben, hogy mind versszerűségében, mind tartalmában és hangnemében a legközelebb áll az eredetihez, ám mint szinte minden költészet és fordítás felett mondott értékítélet, ez az állítás is erősen szubjektív.

Habár a magyar szakirodalom az elmúlt húsz-harminc évben kissé mintha misztifikálta volna a celani költészet fordíthatóságának kérdését, olybá tűnik, a szövegek homályossága, önreflexivitása és hermetikussága a legtöbb esetben, mint minden nyelvre, magyarra is átvihető. Egy-egy Celan-vers(fordítás) elemzése során semmiképp sem szabad elfeledkezni arról, hogy az adott szöveg nem az eredeti, pusztán annak egy magyar fordítása, *olvasata*, ebből kifolyólag nem árt ismerni és megvizsgálni a német nyelven íródott eredetit, azonban egyáltalán nem biztos, hogy egy jó, sikeresnek ítélt műfordítás az elemzőt megvezeti, tévútra viszi. Pusztán arról van szó, hogy mint a (német nyelvű) celani költészet, úgy a fordítás is különösen körültekintő olvasást és értelmezést igényel, ám eredeti vers és annak fordítása egymással fedésbe hozva nemhogy zavaróan hatnának egymásra, hanem adott esetben még

többletet is adhatnak az értelmezésnek, egymás textuális struktúráit támogatva, megerősítve. Egy jó fordítás képes legitimálni egy idegen nyelvű szöveget a célnyelv irodalmi közegén belül, az eredeti szöveg és a fordítás kölcsönhatásából pedig gazdagabb, eredményesebb, teljesebb interpretáció születhet, mint csak az eredeti szöveg vagy csak az adott fordítás egyedi vizsgálatából.

Megítélésem szerint az elmúlt mintegy negyven év Celan-fordításai az őket övező viták ellenére mind hozzátettek valamit a nemzetközi és a magyar Celan-recepcióhoz és értelmezéshez, feltárva és alátámasztva azt a tényt, hogy egyrészt a világirodalom valamennyi szövege *fordítható* valamilyen mértékben, tehát egyik nyelvből a másikba átvihetőek még akkor is, ha bizonyos jelentéselemeik elvesznek vagy megváltoznak, másrészt pedig a celani szöveguniverzum, mivel önmagában, német nyelven sem törekszik egyértelműsége, a fordításokon keresztül még gazdagabb, mélyebb, kimerítőbb és érdekesebb interpretációk alapját teremtheti meg, mintha önmagában, pusztán német nyelven létezne. Minden nemzeti irodalomnak, melybe már belefördítették, meglehet a maga Celanja, mely egy szokatlan és gazdagon örvénylő költői világ egyes szegmenseit más-más nézőpontból, de az eredetit meg nem hazudtolva képes feltárni a mindenkori olvasó előtt.

**A magába zárt vers –
a celani költészet gyökerei és lényegi vonásai,
Paul Celan irodalomtörténeti jelentőségének lehetséges okai**

Kétségtelenül Celan a XX. század egyik legtöbbet elemzett európai lírikusa, irodalomtörténeti jelentősége okának és költészete lényegének megítélésében pedig a szakirodalomban az elmúlt húsz évben kisebb-nagyobb eltérések mutatkoznak. A következőkben megkísérlem áttekinteni, egyes hazai és külföldi szakirodalmak miben látják Paul Celan költészetének lényegi vonásait és a szerző irodalomtörténeti jelentőségének lehetséges okait, illetve ennek kapcsán bizonyos következtetéseket levonni.

Thomas Sparr¹¹⁵ vélekedése szerint, akire Kiss Noémi is hivatkozik a celani líra lényege a „tropikus és elrejtő nyelvezet”, azaz a jelentést zárt struktúrába szorító, az olvasó elől elrejtő, rétegzett költői nyelv. A versek önálló, kontextustól független egységek, melyek a nyelven kívüli állapot felé törekszenek, önmagukon túlmutatnak, megértésükhöz pedig a szokásosabbnál sokkal szenzitívebb olvasás szükségeltetik.

Természetesen azonban ez a meglehetősen egyéni felfogás és megvalósítású költészet sem nélkülöz minden előzményt, mint ahogyan arra Kiss is rámutat disszertációjában számos külföldi szerzőt idézve: „Vajon a végtelen világ nem éppen a megértésen keresztül képződik az érthetlenségből és a káoszából?” – tette fel a kérdést már Schlegel¹¹⁶ a romantikus költészet kapcsán, melyből minden bizonnyal Celan lírájának bizonyos aspektusai is egyenesen levezethetőek. Ugyancsak Schlegel¹¹⁷ szerint az irónia, mely Kiss Noémi¹¹⁸ meglátása alapján

Celan költészetének a hermetizmus mellett egyik fontos, azzal erősen összefüggő lényegi vonása, nem más, mint a paradoxon egy formája, azaz mindig ellentmondásos, kétértelmű. Ez a kétértelmű nyelvezet önmagára reflektál, a jelentés ezáltal egyszerre, egyazon pillanatban jöhet létre és szűnhet meg. Ezen elgondoláshoz kapcsolódhat továbbá, hogy Paul de Man megítélése szerint a poétikai változás a romantikából eredeztethető, ezt az irónia és a hozzá hasonló allegória használata okozza. A folyamat a modernségben éri el a tetőpontját, bár már a romantika korában is megtalálhatóak az elmélet nyomai. Ahogyan de Man¹¹⁹ írja:

„A nyelv figurális aspektusainak hangsúlyozása, pontosabban az allegorikus kifejezőmódok továbbélésének tudatosítása olykor együtt jár az „irónia” alakzatával való elméleti foglalkozással. Ez azonban korántsem szükségszerű.”

Hugo von Hoffmanstahl¹²⁰ az irónia kapcsán egészen Novalishoz, a klasszikus német költőhöz nyúlik vissza: „A sikertelen háborút követően komédiásnak kell születnünk.” – Ez azt jelenti, hogy a történelem valósága, a szörnyűségek mindenképpen az irónia felé fordítják az író figyelmét. Hofmannstahl pedig a háborút tekinti alkalomnak arra, hogy a nyelv ironikussága és önkényessége, a történelem iróniája a nyelv figuralitásában fejeződjön ki. Ezen állítás véleményem szerint oly módon látszhat indokoltnak, hogy Celan esetében már a szerző életrajzának vázlatos ismerete alapján is tudható, hogy e költészetnek egyik alapélménye a háború, az emberiségből embertelenségbe való hirtelen átfordulás.

¹¹⁵ Thomas SPARR: *Celans Poetik des hermetischen Gedichts*, Universitätsverlag, Heidelberg, 1989.

¹¹⁶ Friedrich SCHLEGEL: *Über die Unverständlichkeit*, Kritische Schriften, Carl Hanser, München, 1964, 530-542, 539.

¹¹⁷ Friedrich SCHLEGEL: *Kritikai töredékek*. uő: Válogatott írások, Gondolat, Bp. 1980. 213-236., (41. töredék) 221. Ford.: Tandori Dezső.

¹¹⁸ KISS Noémi: i. m. 98-128.

¹¹⁹ Paul DE MAN: *A temporalitás retorikája*, in. Az irodalom elméletei I, Jelenkor, Pécs, 1996, 5-60. 33. Ford.: Beck András.

¹²⁰ Hugo von HOFFMANSTAHL: *Die Ironie der Dinge*, uő: Gesammelte Werke, Reden und Ausätze II., Fischer, Frankfurt am M., 1979, 138-141, 138.

Ezzel párhuzamosan érdemes talán ismét Derridát idézni, aki a *Schibboleth* c. Celan-vers kapcsán írja, hogy a dátum okvetlenül eleme a versnek, azaz a keltezés és a vers szövege nem választható szét, a dátum megismételhetetlen, egyszeri produktummá teszi a verset. A költészet határjárás, határátlépés, melybe bebocsáttatást kell nyerni. „A nyelv költői írásában nincs más, mint pusztá sibboleth” – írja Derrida.¹²¹ De ez esetben vajon szétválasztható-e vers és kontextus, mint ahogyan az Celan költészete kapcsán sokszor felmerül? Úgy gondolom, annak ellenére, hogy Celan egyes versei köthetőek helyhez és időhöz, a kontextuson kívül, mintegy örökérvényű alkotásként is értelmezhetőek, értékükből pedig vajmi keveset von le, ha valamilyen értelemben, akár áttételesen is, mégiscsak referálnak a világra, bizonyos térbeli és időbeli aspektusokra, ily módon talán még Derrida megközelítése is összeegyeztethető a celani lírát kontextustól valamennyire függetleníthető, egyetemes jelleggel bíró irodalmi szövegüniverzumként elgondoló megközelítéssel.

Peter Szondi, aki többek között Celan lírájának különböző aspektusaival is behatóbban foglalkozott. Szondi szerint Hölderlin költészete a hermetizmus szempontjából már rokonítható Celanéval, nemcsak azon a téren, hogy Celan sok esetben használt fel Hölderlin-idézeteket verseiben intertextuális, közvetett vagy közvetlen módon. Peter Szondi¹²² megfogalmazása szerint:

¹²¹ Jacques DERRIDA: *Schibboleth. Für Paul Celan*, Edition Passagen, 1986. 47.

A „sibboleth” héber szó, titkos törzsi jelszó melyet a Biblia szerint a galileabeliek használtak az efrimitákkal szemben, aki pedig határátlépéskor nem tudta helyesen kiejteni, ezáltal lepleződött le, mint az ellenség kémje, a lelepleződöttet pedig elfogták vagy megölték. Lásd: *Bírák* 12, 4–6.

¹²² Peter SZONDI: *Einführung in die literarische Hermeneutik*, SUHRKAMP, Frankfurt am M., 1975, 311. Magyarul: *Bevezetés az irodalmi hermeneutikába*, T-Twins, Budapest., 1996. Ford.: Bonyhai Gábor.

„Hölderlin kései stílusának hermetikussága, vagy ami olyanként megjelenik, addig tekinthető Hölderlin eljárási törvényszerűségének, amíg egy ennek megfelelő interpretációs eljárás létre nem jön.”

A hermetikus költészet tehát lényegében olyan poétika, melyet mindenképpen el kell választani a hagyományos beszédétől, és olyan speciális interpretációs módszert igényel, amely tényleg képes értelmezni. Megjegyzendő persze, hogy Szondi tanulmányai persze 1975-ből származnak, amikor a celani poétika szinte teljesen újkeletűnek számított, eszerint még inkább problematikus lehetett a hermetikus költészettel megbirkózni tudó interpretációs módszer kialakítása, mint manapság.

Amennyiben Paul Celan költészetének előzményeit, gyökereit, az európai irodalom korábbi szakaszaihoz való kapcsolódási pontjait vizsgáljuk, felfedezhető, hogy Celan és Mallarmé líra között is szoros kapcsolat mutatható ki. Schein Gábor¹²³ a hermetizmust – immár az utóbbi bő egy évtizedben – úgy értelmezi, mint egy kialakítandó esztétikai kategóriát, melynek egyik fő vonása, hogy a szöveg elsősorban önmagára reflektál, tehát a nyelvi struktúra valamiképpen zárt, a folyamatok pedig magán a szövegen, annak saját vonatkoztatási rendszereket, saját szabályszerűségeket magában foglaló világán belül mennek végbe. Schein arra is felhívja a figyelmet, hogy a fogalom egyáltalán nem egyértelmű, sőt, mint ahogyan nem volt ez másként Peter Szondi tanulmányának idején sem, rengeteg irodalomelméleti vita övezi máig is.

Ha Paul Celan líratörténeti jelentőségének okait és megnyilvánulásai formáit kutatva magyar kapcsolódási pontokat keresünk, költészetének magyar recepcióját vizsgálva Kiss Noémi is megállapítja, hogy bár Pilinszky *Szálkák* és Celan *Die Niemandsrose* c. kötete kezelhető egy irodalmi hagyományon belül, a magyar szakirodalom elsősorban nem annyira a költői eszközök hasonlóságából, a retorikai alakzatokból indul ki, hanem sokkal inkább a két költő hasonló világképéből, szellemi

¹²³ SCHEIN Gábor: *A hermetizmus fogalmáról és poétikájáról*. *Literatúra*, 1995/2., 192–203, 201.

kötődéseiből. Erről részletesebben Danyi Magdolna¹²⁴ ír egyik Pilinszkyt és Celant összehasonlító tanulmányában, de Wirth Imre és Schein Gábor is hasonló álláspontot képviselnek, azaz Celan és Pilinszky költészetének hasonlósága elsősorban nem abban áll, ahogyan megalkotják a verseiket, amilyen költői, líraretorikai eszközöket és ahogyan alkalmaznak, sokkal inkább abban, hogy milyen eszmetörténeti háttérhez, szellemi irányzatokhoz köthetők. Fő különbség a két szerző között ellenben, hogy amíg Pilinszkyénél sokkal több helyen mutatható ki a narrativitás és a valóságra való referencia, addig Celan kései költészete főként magyar olvasó szemével nézve talán elvont, önmagába zárkózó, nehezen megállapítható referenciális pontokat tartalmazó és a narrativitást, a vele járó időbeliséget kiiktatni kívánó költeményekből áll. Pilinszky és Celan költészetének hasonlóságairól Kiss Noémi a következőképpen nyilatkozik:

*„Metafizika, eszkatológia és az „élő metafora” József Attila kései költészetéhez hasonlóan (...) nemcsak a transzcendens ontológia felé fordulást, hanem a gondolatok és metaforák logikájának paradox metafizikáját is jelzik. Pilinszky és Celan költészetében az alapotívumok (szem, kő, vér, szív, test) sokhelyütt azonosak, de Celan kötetiben ez az inverz logika az ironikus-figuratív nyelvhasználatot jelenti. Celan költészetében a hétköznapi nyelv sokkal drasztikusabban formálódik át a költő saját költői nyelvén, mint Pilinszky lírájában.”*¹²⁵

Celan esetében tehát a mindennapok emberi nyelvétől való eltérés sokkal radikálisabb, mint a vele párhuzamba állítható Pilinszky esetében. Nyilvánvalóan merész értékítélet volna azt állítani, hogy amennyiben nyelvi mélységekben mérjük egy költői életmű eredményeit, úgy Celan talán messzebbre jutott, mint Pilinszky, azaz nála talán jelentő-

sebb költő – annyi azonban bizonyos, hogy a nyelvi korlátokat sokkal merészebben, szabadabban hágja át, igyekszik lerombolni, s egyúttal igyekszik a lerombolt tabukból valami újat is létrehozni.

Fenti idézet kapcsán az „élő metafora” kifejezés egyébként Paul Ricoeurtól¹²⁶ ered, akinek elgondolása szerint a nyelv metaforái nem halottak, hanem újra és újra életet nyernek, folyamatosan újjáélednek a nyelvben, a beszélt és írott szövegek manifesztációin keresztül. Ez a gondolat nyilván egyaránt érvényes költészetre és filozófiára, minden emberi nyelven megfogalmazódó szövegre, hiszen ma már szinte közhely számba menő megállapítás, hogy mindennapi beszédünk is metaforikus, a metafora jelensége pedig egyáltalán nem az irodalmi szövegek sajátja, kiváltsága. Paul Celan kései lírája esetében ugyanakkor, melyből lényegében kiszikkadnak, eltűnnek a metaforák, és csak a versek zárt, szinte megközelíthetetlen, feltörhetetlen magja marad, a metafora halálának elképzelése is érvényesnek tűnhet. Kérdés persze, mit értünk metafora alatt – metafora alatt hagyományosan jelölt és jelölő kapcsolatát, két nyelvi elem egymásnak való megfeleltetését szokás érteni, de persze érthetünk alatta egyszerűen költői képet is. Amennyiben megfeledekezünk a megfeleltetésről, úgy nyilván Celan kései költészetében is vannak *metaforák*. Ha azonban hagyományos módon közelítünk a metaforához, akkor Celan esetében már lehet a metaforák eltűnéséről beszélni, hiszen az eredetileg megfeleltetésen alapuló költői képek önmagukban állnak – nincs többé megfeleltetés a valós világ dolgainak, nincs többé két dolog közötti anaológia, csak az adott kép létezik saját költői valóságában.

Egy másik helyen Kiss¹²⁷, számos külföldi elemzőre hivatkozva így ír Celan költészetének jelentőségéről:

¹²⁴ DANYI Magdolna: Paul Celan és Pilinszky költészetének szellemi kötődései, *Híd*, 1990 / 12, 122-127.

¹²⁵ KISS Noémi: i. m. 122.

¹²⁶ Paul RICOEUR: *Metafora és filozófia-diskurzus*. In: Szöveg és interpretáció. Szerk.: Bacsó Béla, Cserépfalvi, Budapest, 1991, 65-96. Ford.: Gyimesi Tímea.

¹²⁷ KISS Noémi: i. m. 119.

„Celan költészete többek számára a huszadik század nyelvi válságát és fenomenológiai, valamint dekonstrukciós nyelvelméletének újításait integrálja. Így a versek jelentésrétegében – az interpretáció intenciójától függetlenül – felmerülhetnek bizonyos nyelvelméleti kérdések. A celani poétika vizsgálatában Heidegger, Derrida, Gadamer és Pöggeler is meggyőződik arról, hogy e líra alkalmas a huszadik század emberi tapasztalataiból a nyelv problematikájának – a metafizika, a kabbala, a történelem, a holokauszt nyelvének – megszólaltatására.”

A celani líra különböző kötődéseinek vizsgálata kapcsán talán említésre méltó tény az is, hogy Celannak Heidegger iránti érdeklődését bizonyos életrajzi jelenetek is igazolni látszanak. Celan amerikai monográfusa, John Felstiner¹²⁸ is kitér rá, hogy Heidegger meghallgatta Celan egy felolvasását 1967. július 24-én Freiburgban és amikor a filozófus egyik könyve, a *Was heisst Denken* egy példányát akarta Celannak ajándékozni, Celan kijelentette, hogy a filozófusnak már minden művét olvasta. Egyik későbbi találkozásukat a *Todtnauberg* c. versében örököltette meg.

Ugyancsak Kiss Noémi említ bizonyos Celan költészetéről Magyarországon megjelent, viszonylag korai recenziókat, tanulmányokat, melyekről úgy gondolom, Celan költészetének lényegi vonásait és irodalomtörténeti jelentőségének okait vizsgálva érdemes őket néhány szó erejéig megemlíteni, hiszen e tanulmányoknak már csak a mennyisége és koraisága is rámutat arra, Celan mennyire paradigmátikus, nemzetközi hatást kiváltó szerző, aki iránt az irodalmi- irodalomtudományi érdeklődés már egészen korán, még életében feléledt, halála után nem sokkal pedig kicsúcsosodott – mintha a különböző irodalmi-irodalomelméleti iskolák mind megtalálták volna a maguk Celanját,

¹²⁸ JOHN FELSTINER: *Poet, Survivor, Jew*. Yale University Press, New Heaven and London, 1995. 312-313.

vagyis a szerző költészetének azt a vonását, mely számukra érdekes lehet.

Oravecz Imre¹²⁹ volt az, akiről már 1968-ban, a *Fadensonnen* c. kötetéről recenziót írt magyar nyelvterületen. E recenzió szerint Celan költői valósága nem tapasztalati úton, pusztán filozófiailag ragadható meg. A költő versbeszédének effajta nyelvi tapasztalata nem más, mint egyfajta metanyelvről, a nyelvről és a költészetéről való költészet – ily módon talán az sem volna merész feltételezés, hogy Celan nem csupán paradigmátikus költőként, de egyes versei mélysége, elméleti felvetései folytán akár jelentős líraelméleti, nyelvfilozófiai gondolkodóként is kezelhető. Oravecz arra is kitér, hogy bár Celan neve nem ismeretlen Magyarországon (ez még hangsúlyozottan 1968-ban volt így), de az átlag magyar nyelvű olvasó nem nagyon tud mit kezdeni a szerző költészetével, a versek bonyolultsága, nehezen érthetősége miatt, a Celan-befogadás reneszánsza pedig még várat magára. Mára minden bizonynyal, a szerző halála után mintegy negyven évvel valamivel jobb a helyzet, azonban az talán még mindig kijelenthető, hogy főleg elemzők, irodalomtörténészek ismerik Celan költészetét és foglalkoznak vele, de a hatalmas mennyiségű kommentárirodalom ellenére az átlag magyar versolvasó közönség (ha egyáltalán szabad ezt a szót használni) számára a XX. század egyik legnagyobb hatású európai költője még mindig jó részt ismeretlen, bonyolult és megfoghatatlan.

Komáromi Sándor¹³⁰ volt az első szerző Magyarországon, aki részletebben taglalta egy Oravecznél valamivel későbbi, 1976-os tanulmányában Celan költészetét és a róla akkoriban megjelent szakirodalmat. Mindössze hat évvel a szerző halála után már magyar nyelvű összefoglaló tanulmány született nem csupán lírájáról, hanem a róla szóló addig megjelent elemző szövegekre is – e tényről úgy gondolom, mindenképpen figyelemre méltó, ismerve a hetvenes évek magyar irodalmát és irodalomtörténet-írását. Komáromi szerint Celan költészetének kiindu-

¹²⁹ ORAVECZ Imre: *Celan versvilága*. Nagyvilág, 1970/2. 292.

¹³⁰ KOMÁROMI Sándor: *Celan és a Celan-irodalom*. Helikon 1976/2-3. 393.

lópontja mindenképp a szervezett népiértékek élményeinek látomászerű drámaisága, az emberi élet szélsőségeinek tapasztalata, ugyanakkor Celan az a szerző, aki mintegy összegzi a szimbolista és az avantgárd hagyományt, áthidalva körülbelül száz év költészettörténetét – ez pedig megfelelni látszik azon elképzelésnek, mely szerint a celani líra egy specifikus alapélményből kiindulva, de annak általános jellegét is szem előtt tartva egyetemes, az egész emberiséggel kapcsolatban költői állításokat megfogalmazni tudó, újszerű költészetté emelkedik. Komáromi főleg német nyelven írott szakirodalmi munkák alapján elemzi a költő életművét és helyezi el Celant a kánonban, kiemelve az akkori magyarországi recepciótörténeti hiányosságokat, megemlítve, hogy Romániában ugyanakkor már 1976-ban, a szerző halála után mindössze hat évvel is igencsak jelentős Celan-recepció volt érzékelhető. Rámutat persze arra is, hogy mivel Paul Celan bukovinai születésű volt, tehát részben tulajdonképpen romániai költő is, hiába német anyanyelve és zsidó származása, a román nemzet számára mindenképpen jelentősebb szerzőnek tűnhet, mint Magyarország számára.

Egy további tanulmány Lator Lászlónak¹³¹, Celan első magyarul megjelent válogatáskötete fordítójának tollából való, immár 1980-ból. Úgy tűnik, Lator ambivalens módon viszonyul Celanhoz és a költő kánonban elfoglalt helyéhez, hiszen egyfelől jelentős költőnek aposztrofálja, másfelől viszont azt is élesen megjegyzi, hogy a szerző éppen olyan alkotó, aki az 1970-80-as években Európában elterjedt irodalomelméleti és nyelvészeti elméletek elképzeléseinek nagyon is megfelelt, ezért aztán elég gyorsan elnyerte megfelelő helyét a kortárs európai irodalom kánonában. Úgy tűnhet, Lator számára Celan költészetének elméleti jellege nem igazán soroltatik a szerző pozitív tulajdonságaihoz, s megjegyzi azt is, hogy Celan talán nem pusztán tehetségének és költői újításainak, hanem részben minden bizonnyal történelmi sorsának és az arra irányuló figyelemnek is köszönheti a neki tulajdonított irodalomtörténeti jelentőséget. Amennyiben rosszindulatúak akarunk lenni, ez alap-

ján azt is mondhatnánk, hogy Paul Celan úgymond „jó időben volt jó helyen”, egy megfelelő történelmi korszakban művelt olyan költészetet, amelyet az adott kor éppen kurrens elméleti irányzatai saját elképzeléseiknek megfelelően viszonylag könnyen a magukévá tettek és tudtak elemezni, ezáltal pedig mintegy legitimálni az irodalom tulajdonságairól akkoriban a fejüket az európai gondolkodásban felütő elképzeléseiket.

Danyi Magdolna¹³² Celan szokatlan, a szerző költészettörténeti jelentőségéhez minden bizonnyal valamennyire hozzájáruló főnévi szóösszetételeit a metafora halálának elképzelése ellenére metaforaként kezeli, és úgy gondolja, ezek a szóösszetételek a legújabb magyar líra versnyelvére is erős hatást gyakoroltak. Azon állítással, mely szerint a szerző jelentőségének egyik oka költői nyelvi újításai, azon belül is a szavak erejének tulajdonított kiemelt szerep, csupán egyetérteni tudok – az új, egészen addig nem létező szavak, szóösszetételek nyilvánvalóan tekinthetők egy olyan a korábban létező elemekből táplálkozó, de megnyilvánulásában új költői nyelv építőköveinek, mely az ismert emberi nyelvek szemantikai korlátain túljutva olyan tartalmak közvetítésére lesznek alkalmasak, melyek addig kifejezhetetlennek bizonyultak. A rövid, hermetikus versszövegek ily módon mintha terjedelmüknél fogva minél kevesebb szóval minél többet igyekeznének elmondani.

Celan irodalomtörténeti jelentőségének okait vizsgálva Szegedy-Maszák Mihály idézett tanulmányát megelőzően Radnóti és Celan költészetének rokonítására már Szász János¹³³ is kísérletet tett. Szász tanulmánya főleg a két alkotó történelmi helyzetében talál rokonságot, sokkal kevésbé nyelvi magatartásformáikban, hiszen Radnóti legtöbb verse viszonylag könnyen dekódolható, korabeli magyar hagyományokat követő mű, míg Celan kései lírájában már többé-kevésbé hermetikus költő. Szász is kiemeli, hogy Celan lírája az európai irodalom történeté-

¹³¹ LATOR László: *Paul Celan*. Új Írás 1980/10. 94.

¹³² DANYI Magdolna: *Paul Celan (metaforikus) főnévi szóösszetételeinek értelmezéséhez*. A Magyar Nyelv és Irodalom Hungarológiai Kutatások Intézete, Újvidék, 1988.

ben sem a holokauszttal szemponyjából, sem általában véve nem kerülhető meg, szintén alátámasztva azon elképzelést, hogy bár a celani költészet egyik alapélménye a holokauszttal, Celan maga mégsem csak a holokauszttal költője, sokkal inkább az egész emberiség elembertelendésének krónikása.

A sokak által idézett Theodor Adorno¹³⁴ enyhén szólva talán szélsőségesnek és elhamarkodottnak ítélni, nem kevesebbet mond, mint hogy a holokauszttal megtörténte után szinte barbárság verset írni. Ugyan Adorno ezen állítását később revideálta, ennek ellenére mégis úgy tűnik, a második világháború után, az 1950-70-es évek Európájában egy az addigi irányzatokat együttesen ötvöző és meghaladó líra alakult ki, melynek Paul Celan mellett még sokan mások (pl. Ingeborg Bachmann vagy akár Pilinszky János, hogy magyar párhuzamokat is említsünk) is igen illusztris képviselőivé emelkedtek.

Úgy vélem, a zsidóságot ért, ugyanakkor egyetemesen emberi történelmi tragédiák nemhogy mintegy pontot tettek volna a művészetre, s azon belül a költészetre, hanem sokkal inkább szolgáltatnak egy addig elképzelhetetlen, a borzalomban gyökerező, de mégis egyedülálló és szinte kimeríthetetlen élményvilágot – egy olyan művészi élményvilágot, melyből a tárgyalt szerző, Paul Celan is képes volt maradandót és az addigi poétikai irányzatokat egyszerre ötvöző, összegyűrő, leromboló és meghaladó költészetet létrehozni. Celan lírájában éppúgy van jelen a romantika, a hermetizmus, mint a zsidó-keresztény értelemben vett vallásosság és szakralitás, a későmodernség és az avantgárd, de akár a jelenkor, a posztmodern irodalmának csírái – mindez csupán elemzői megközelítés kérdése –, azonban ez a fajta költészet nem csupán ötvöz, kiindul valahonnét és lerombol, hanem mindenképpen valami újat hoz

¹³³ SZÁSZ János: *Celan és Radnóti*. Uő: A fennmaradás esélyei, Gondolat, 1986. 242-250.

¹³⁴ Theodor ADORNO: *Kulturkritik und Gesellschaft*, idézi: PLATEN, Edgar (Hrsg.), *Erinnerte und erfundene Erfahrung, (Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur)*. München, Indicum Verlag, 2000. 10.

létre az addig rendelkezésre álló forrásokból és élményvilágból – egy olyanfajta költészetet, mely ugyan sok irodalomtörténeti előzményével és irányzattal rokonítható, ugyanakkor sok szempontból mégis teljes mértékben egyéni, szokatlan és talán megismételhetetlen.

Györffy Miklós¹³⁵ mutat rá arra, hogy az 1950-es években indult európai költőnemzedék tagjai közül talán Celan jutott el legmesszebbre a nyelvben és a költészetben, és bár lírájába magával hozta mind a kelet-európai kulturális hagyományt, mind pedig Trakl költészetét és a francia szürrealizmust, kései költészetében olyan egyedi versnyelvet, lírai feszültséget sikerült kialakítania, amelyet előtte talán még senkinek, költészete feszültségét, erejét pedig éppen az adja, hogy bár verseit kommunikációnak szánta, ugyanakkor paradox módon mégis kételkedett élményvilágának kimondhatóságában, a másik ember versen keresztül való megszólíthatóságában. A kimondhatóságban, kommunikálhatóságban való szerzői kételkedés ugyanakkor egyáltalában nem jelenti azt, hogy egy költői vállalkozás sikertelen – néhol éppen a folyamatos bizonytalanság és kételkedés sarkall arra, hogy igenis létrejöjjön, aminek létre kell jönnie, igenis kifejeződjék valamilyen formában, amit már régóta ki kellett volna fejezni.

Érdekes, a fenti állításokat szintén alátámasztani látszó tény, hogy már Celan életében megjelent irodalomtörténeti munkák is jelentősnek könyvelik el Celan líráját. Egy 1966-os magyarul megjelent német irodalomtörténet¹³⁶ szerint például Celan egy nemzedéket ért közös hatásokat közvetít lírájában, és hiába a celani költészet hermetikussága, nehezen olvashatósága, az mégis a kor emberének élményvilágát fejezi ki, mely talán még a mai napig is aktuális. A világ zavarosnak és érthetetlennek bizonyul, miért is lenne hát elvárás, hogy a költészet első olvasásra érthető legyen? Tartalma, súlya, az általa közvetített érzés és

¹³⁵ GYÖRFFY Miklós: *A német irodalom rövid története*. Corvina, Budapest, 1995. 200-201.

¹³⁶ *Német irodalom a XX. században*. Gondolat, Budapest, 1966. Szerk.: Vajda György Mihály. Ford.: Kardos László. 416.

élmény, ha a szó klasszikus értelmében nem is elsöre „érthető”, dekodolható, de ugyanakkor mindenképp „érezhető”.

Kulcsár Szabó Zoltán¹³⁷ szerint Paul Celan 1970-ben bekövetkezett halála mérőföldkövet, fordulópontot jelentett a XX. századi európai költészetben, sőt, mindebből kiindulva akár az egész világlírában is. Amennyiben figyelembe vesszük, hogy Celan lírája és a szerző halála után mintha még ma is hiányozna valami napjaink költészetéből, ha úgy tekintünk Paul Celanra, mint egy olyan költőre, aki mintegy meghaladhatatlan (?), vagy legalábbis nagyon nehezen meghaladható, és akinek életműve előtt részint még ma, idestova negyven évvel a halála után is értetlenül, megrendülten és csodálkozva áll az irodalomtudomány, akkor talán nem túlzás a szerzőt jelentős, paradigmaticus költőnek elkönyvelni, nem csupán a kánon és az éppen kurrens irodalomelméleti és irodalomtörténeti irányzatok álláspontjai alapján.

Semmiképp sem tudok egyetérteni egyet Lator László azon burkolt, fentebb már idézett állításával, miszerint Celan irodalomtörténeti jelentőségének egyik fő oka az lenne, hogy éppen kézre állt volna az 1960-80-as években elterjedt irodalomelméleti és egyéb szellemi irányzatok elméleti megközelítéseinek. Ahogyan Hima Gabriella¹³⁸ is röviden kitér arra egyik könyvében, Celan lírája valóban olyan költészet volt, mely részint megfelelt a dekonstrukció, a diskurzusanalízis, a hermeneutika és a posztmodern irodalomtudomány egyéb irányzatai által elgondoltnak, de semmiképp sem pusztán azért könyvelték el már életében jelentős szerzőnek, mert illeszkedett a kortárs irodalomtudományi trendekhez.

Nem hagyható figyelmen kívül az sem, hogy adott kor szellemi-eszmei légkörének különböző szegmensei között mindig párbeszéd jön létre, tehát adott kor alkotója sem tudja magát teljes mértékben függetleníteni az adott kor művészetelméleti irányzataitól – elmélet és gyakor-

lat véleményem szerint a művészetben és annak elemzése terén is folyamatos kölcsönhatásban áll egymással, mint ahogy nem csupán a művészetben belül állnak kapcsolatban egymással az egyes szegmensek, hanem mindez igaz a kultúra tágabb összefüggéseire, mint ahogy művészet és filozófia, de akár művészet és természettudomány kapcsolatára is. Az pedig, hogy egy később jelentősnek aposztrofált művészi alkotó, mint egy szűkebb szegmens képviselője, illeszkedik a kor szellemi légkörének tágabb szegmenseibe, semmiképp sem jelenti azt, hogy az illető alkotó pusztán ennek köszönhetné a jelentőségét, mely jelentőség a kor szellemtörténeti irányzatainak hanyatlásával egyetemben végül szükségszerűen homályba vész. Amennyiben egy alkotó azon kívül, hogy illeszkedik a kor irányzatainak elképzeléseihez – Celan esetében ez az illeszkedés pedig talán nem is mondható szándékosnak, hiszen a szerzőről köztudomású, hogy már életében is kifejezte az iránti nemtetszését, hogy kategóriákba sorolják, konkrét irányzatokhoz nem-kötődő alkotónak, kissé talán paradox módon a művészetben kívül vonult művésznek tartotta magát –, képes valami újat, invenciózust, az addigi paradigmákat meghaladót létrehozni – Paul Celan költészete pedig véleményem szerint mindenképpen ilyen lírának tekinthető –, jelentősége, életműve túlmutat az adott koron és annak szellemi-eszmei légkörén, és valószínűleg sokkal később sem merül teljesen feledésbe, legfeljebb jelentősége valamennyire átértékelődik.

Bezeczy Gábor¹³⁹ definíciója szerint az irodalomtörténet nem más, mint egymást váltó, egymást kiszorító jelrendszerek sorozata. Amennyiben ezt az állítást elfogadjuk, és a celani lírát a szerző életének utolsó szakaszától napjainkig elemző szakirodalmat akár csak felületesen megvizsgáljuk, rögtön láthatjuk, hogy már ilyen, irodalomtörténetileg viszonylag keskeny távoból, mindössze néhány évtized távlatából sem egységesek a vizsgálódási, elemzési szempontok – létezik szakirodalom, mely Celan líráját a zsidó identitás szempontjából, a holokauszt

¹³⁷ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán: *Metapoétika*. Pozsony, Kalligram, 2007. 366.

¹³⁸ HIMA Gabriella: *Az irodalomtudomány jelenkori irányzatai*. Eötvös József Könyvkiadó, Budapest, 1999. 74-81.

¹³⁹ BEZECZKY Gábor: *Irodalomtörténet a senkiföldjén*. Kalligram, Budapest, 2008. 129.

költészeteként igyekszik kategorizálni, létezik olyan, mely ettől függetlenül lírájának hermetikus-ironikus jellegét vizsgálja, és létezik olyan, mely a zsidó identitás kérdésével csupán másodlagosan törődve igyekszik Celant a második világháború utáni eszméletörténeti válság, a nyelv kifejezőképességbe vetett hit elvesztésének költőjeként aposztrofálni. A sokféle párhuzamos, egymásnak néhol ellentmondó megközelítések azonban szinte mind jelentős, paradigmatiszta szerzőnek könyvelik el. Habár a szerző irodalomtörténeti jelentőségének okai, vagy legalábbis azok hierarchiája is nyilván vitathatóak – magam mindenképp költői nyelvi újításában, a költői szó súlyába vetett hitben, az új, addig kifejezhetetlen tartalmak kifejezésének igényében látom e líra jelentőségének fő okait –, talán mindenképp elfogadható állítás, hogy ha egy irodalmi életmű több szempontból, akár több, egymásnak ellentmondó szempontból vizsgálhatónak és figyelemre méltónak bizonyul, ugyanakkor a szempontok javarészt kiegészznek abban, hogy az életmű valamilyen módon jelentőséggel bír és megérdemli a figyelmet, akkor talán az sem tűnik teljesen merész és elhamarkodott állításnak, hogy ami több, egymástól független szempontból jelentősnek tűnik, az talán tényleg, mintegy objektíve is bír valamiféle figyelemreméltó tulajdonsággal, jelentőséggel, még akkor is, ha e jelentőség okai csupán valamennyire szubjektív, nem egészen objektív eszközökkel világíthatók meg.

Bartók Imre¹⁴⁰, a jelen tanulmány írásának idején legújabb magyar nyelvű Celan-monográfia szerzője úgy aposztrofálja Celan verseit, mint önálló, zárt valóságot, állandóságot alkotó szövegeket. Főleg Peter Szondi megközelítése alapján Bartók szerint Celan verseinek nem pusztán témája az állandóság, hanem maga a vers válik állandósággá, egy világgal valamelyest ellentétes alternatív idő dimenziójában, azonban mégsem kerülhet kívül a valóságon, hiszen a valóság többé nem pusztán a vers tárgya, hanem maga a vers lesz önálló valósággá. Úgy vélem, Celan irodalomtörténeti jelentősége művei ezen tulajdonságában, az

önálló költői valóság megalkotásának képességében, a művészet önmagába záródásában, a kontextusból való kiemelés, kilépés lehetőségességében is okvetlenül megnyilvánulni látszik.

Az irodalomtörténet-írás nem kerülheti meg az alkotók és az alkotások nyelvi viszonylagosságait, másrészt ugyanakkor az irodalom története fejlődéselvű, azaz valahonnét valahová tart, az irodalmi művek korról korra változnak, az irányzatok pedig egymásra hatva, valamilyen irányba fejlődnek.¹⁴¹ Ez alatt persze nem azt kell érteni, hogy korábbi korok irodalma fejletlenebb, primitívebb volna a későbbi korok irodalmánál – csupán arról van szó, hogy miként az emberi kultúra a történelmi korok folyamán változásokon megy keresztül, úgy az irodalom is változik, azaz korról korra más jelenségekre, problémákra reflektál, ily módon pedig igyekszik lépést tartani az emberi civilizáció szellemi-technikai fejlődésével. Ezen elképzeléssel állítható párhuzamba, hogy Celan olyan költő volt, aki egyrészt kiindult több saját korát megelőző és saját korában aktuális tradícióból, irányzatból, másrészt viszont ezeket a tradíciókat és irányzatokat egyszerre ötvözte, lerombolta és meghaladta – véleményem szerint a szerző jelentőségének egyik lehetséges oka ily módon az is lehet, hogy egyrészt figyelembe vette az irodalomtörténet addigi előzményeit és saját kora irodalmának irányait, reflektált rájuk, értelmezte és továbbgondolta őket, másfelől viszont olyan költészetet, versnyelvet hozott létre, melynek eredménye ezekből táplálkozva és ezeket párhuzamosan egymás mellé rendelve valami, a korábbiaktól gyökeresen eltérő irodalom lett. Ebben az eltérésben gyökerezik a szerző saját invenciója, alkotói ereje, mely valamennyire képes függetleníteni a műveket az őket ért hatásoktól, az intertextuális forrásoktól és a társadalmi-szellemi-történelmi kontextustól, mintegy téren és időn kívülre helyezve a celani lírát. Celan költészete ily módon egy *irodalmi evolúciós folyamat* egyik jelentékeny állomásának, bizonyos ideig pe-

¹⁴⁰ BARTÓK Imre: i. m. 54.

¹⁴¹ SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *Megértés, fordítás, kánon*. Kalligram, Pozsony, 2008. 106-107.

dig, a folyamat eredményének meghaladásáig pedig talán tetőpontjának tekinthető.

Amennyiben pedig egy művészi életmű aposztrofálható mintegy kontextustól függetlennek, tehát talán bizonyos szempontból örökérvényűnek (?), azaz jelentékenynek, további alkotók életművére nézve is meghatározónak, nem igazán mondható, hogy ennél sokkal több elvárást kellene támasztani adott kor adott alkotójának életműve felé.

FÜGGELÉK

Paul Celan rövid életrajza

Paul Celan Paul Antschel néven született, egy németül beszélő zsidó család egyetlen gyermekeként, 1920. november 23-án, a mai Ukrajna területén, Cernautiban (ma Chernovtsy), mely előbb Czernowitz néven az épp akkor felbomló Osztrák-magyar Monarchiához, majd Romániához tartozott. Már fiatal korában érdeklődött a német költészet iránt, főként Novalis és Rilke hatott rá erősen. Hatéves korában német nyelvű általános iskolába íraták szülei, majd a Safah Ivriah héber nyelvű iskolában tanult, 1933-ban csatlakozott egy antifasiszta ifjúsági mozgalomhoz.

1938-ban kezdte felsőfokú tanulmányait, Párizsban orvostudományt, a Czernowitzi Egyetemen újlatin filológiát tanult, nyelvtehetsége korán megmutatkozott. 1940-ben, mikor Bukovina orosz megszállás alá került, majd a náci hadsereg is behatolt a területre, a költő apja egyes források szerint tifuszban halt meg, anyjával német katonák lövései végeztek. A második világháború alatt Celan megjárta a kényszermunkatáborokat, 1943-ig fogságban volt Európa különböző részein, de sikerült túlélnie.

Mikor hazáját megszállta a Vörös Hadsereg, 1944-ben Bukarestbe menekült, ahol folytatta a németnyelvű lírai költők életművének, többek között Geog Trakl és Rainer Maria Rilke verseinek tanulmányozását.

Mivel szüleit a németek által előidézett háború és népirtás során vesztette el, anyanyelve pedig a német volt, a német és a zsidó identitás elmentmondása élete végéig kísértette, habár ahogyan sok közép-európai zsidó értelmiségi, Németországot elsősorban az írók és gondolkodók nemzetének tartotta a náciizmus ellenére.

Nevét először Paul Aurel-re, majd Ancel-re, végül ennek anagrammájaként Celanra változtatta, ezen a néven vált ismertté. Bukarestben fordítóként és szerkesztőként dolgozott egy könyvkiadónál, 1948-ban Párizsba emigrált, ahol az École Normale Supérieure német nyelvtanára lett. 1952-ben Celan feleségül vette Gisèle Lestrangé francia grafikusművészt. 1951-ben ismerkedtek meg Párizsban, és a következő 19 évben a költő több mint 700 levelet írt feleségéhez. Levelezésük Celan fia, Eric Celan szerkesztésében 2002-ben könyv formában is kiadásra került. Levelezésben állt Ingeborg Bachmann költőnővel is, sőt, egy ideig viszonyt is folytatott vele, közös költői és magánlevelezésük 1997-ben került kiadásra. Felesége tudott róla, hogy Celannak viszonya volt a költőnővel, de ezt idővel elfogadta.

Celan költői hírnevét először Nyugat-Németországban alapozta meg, első versei már az 1940-es évek végén megjelentek különböző folyóiratokban, de a sikert második, *Mohn und Gedächtnis* (Mák és emlékezet) c. kötete hozta meg neki, mely tartalmazza a szerző talán legismertebb versét, a *Halálfűgát*, amely Celant a holokauszt egyik legfontosabb költőjévé tette.

A költő számos barátja, például René Char és Nelly Sachs érezték a restriktciókat, amik zsidó identitásuk alapján érintették őket, és a történelmi nyomást, amelyet maga holokauszt jelképezett. Amikor Celan megkapta Bréma város díját a Német Irodalomért, úgy nyilatkozott, hogy csupán egyetlen dolog marad elérhető távolságban minden veszteségen túl, ez pedig nem más, mint a nyelv – hiába kellett megtapasztal-

nia saját választási képtelenségét, mégis képes volt túlélni mindannak ellenére, ami a XX. század folyamán történt.¹⁴²

1963-ban megjelent, *Die Niemandsrose (A senki rózsája)* c. kötete jelezte a szerző visszatérését az emberi szenvedés jelentés nélküli mivoltának témájához.

Mikor Claire Goll, az elhunyt költő, Yvan Goll özvegye egyes versei alapján plágiummal vádolta Celant, a költő idegösszeroppanást kapott. Bár Celan maga fordította németre Yvan Goll néhány versét, még az 1960-as években is érték ilyesfajta vádak. Ezen kívül olyan szerzőktől fordított, mint Cocteau, Michaux, Mandelstam, Ungaretti, Pessoa, Rimbaud, Valéry, Char, du Bouchet vagy Duphin. 1960-ban Georg Büchner-díjjal tüntették ki, már életében a második világháború utáni Európa egyik legjelentősebb költőjeként tartották számon. 1967-ben találkozott Martin Heideggerrel, a filozófussal, aki 1933-tól a náci párt tagja volt, és a háború után pár évig tiltólistán szerepelt. A találkozás után Heidegger így nyilatkozott róla: „Celan beteg. Reménytelenül.”, utalva Celan egyre súlyosbodó depressziójára, de náci múltjáért nyíltan sosem kért bocsánatot. A két ember ennek ellenére kölcsönösen megbecsüléssel viseltetett egymás iránt, Celan a találkozás után írta meg *Todtnauberg* c. versét.

1969-ben Celan Izraelbe is ellátogatott. Személyes viszonya a judaizmust illetően végig komplikált volt, de verseiben kétségtelenül sok zsidó identitásra utaló motívum húzódik meg, sőt, 1965-ben, mikor depresszióval egy rövid ideig pszichiátrián kezelték, még héber nyelven is írt pár rövidebb verset. A holokausztot sehogyan sem tudta feldolgozni, a költői sikerek és a szakmai megbecsülés ellenére sem. 1970-ben, ötvenedik életéve betöltése előtt, valószínűleg május elsején Párizs közelében a Szajnába vetette magát. A zsebnaptárában talált utolsó bejegyzés: „Indulj, Paul!” Három befejezetlen kötete egy könyvben, 1986-

ban, több mint 15 évvel a halála után került kiadásra. Halála óta rengeteg irodalomtörténész foglalkozott vele Európa-szerte, verseit számtalan nyelvre fordították, máig a XX. század egyik legjelentősebb költőjeként tartják számon.

¹⁴² Paul CELAN: *Beszéd a Brémai Hanzaváros díjának átadása alkalmából*. In: Györi Műhely. 1993/4. Ford.: Schein Gábor.

Utószó

Mint minden elemzői tárgyú írást, a jelen tanulmányt is érhetik kritikák, megjegyzések, utalva az egyes hiányosságokra. Okvetlenül el kell ismernünk, hogy a vizsgálódás szempontjai szinte minden esetben szubjektívek, csak úgy, mint a bőséges és már-már szinte átláthatatlan szakirodalom kiválasztása és idézése is. Egy-egy rövidebb tanulmány, főként ha egy adott szerző életművét és alkotásfilozófiáját kívánja legalább részben, valamilyen aspektusból bemutatni és elemezni, szükségképpen a teljesség igénye nélkül és korántsem objektív szempontok alapján teszi ezt. Autoritásnak, zsinórmértéknek tekinthető egy-egy korábbi tanulmány vagy elemzői paradigma, de amennyiben a cél nem csupán az addigi szakirodalmak ismételése és adott szerző életművének legalább részben történő megértése, szükséges a válogatás és az értékelés, melyek nélkül azt hiszem, maga egy tanulmány megírása is szinte szükségtelen, értelmetlen.

Egy irodalmi tárgyú írás mindig bír hiányosságokkal, melyek adott esetben kiegészítésre szorulnak. Ezeket a hiányosságokat a jelen tanulmány is vállalta, vállalnia kellett – egyik hiányossága lehet példának okáért, hogy nem foglalkozik behatóbban Paul Celan életműve kapcsán a zsidó identitás és a holokauszt kérdésével, csupán az említés szintjén, meglehetősen szubjektív módon kiemeli ugyanakkor számos helyen a szerző nyelvről és költészetről alkotott nézeteit. Hiányossága lehet továbbá, hogy madártávlatból tekinti át Celan lírai életművét, az elemzett versek pedig talán szintén túlzottan szubjektív megközelítés alapján kerültek válogatásra, elemzésük pedig rövidnek, felszínesnek bizonyulhat, melyet más szakirodalmak talán sokkal kiterjedtebben, körültekintőbben végeznek el teljesen más elemzői paradigmák alapján, sőt, az emblematis és kevésbé emblematis versek elemzésére vállalkozó fejezetben nem is a szerző minden kötetéből kerültek beválogatásra költemények. Ezen kívül bírálatot érdemelhet a közelmúlt magyarországi Celan-szakirodalmának főbb darabjaira, a Bacsó Béla és Kiss

Noémi, valamint Bartók Imre Celan-könyveire, valamint az általuk idézett forrásokra való ismételt hivatkozás, mellyel egyetemben talán figyelmen kívül eshetett több más hazai és külföldi, a fentiekhez hasonlóan tekintélyes szakirodalmi tétel. A válogatás és a korábbi elemzések figyelembe vétele ebben az esetben sem tekinthető objektívnek.

Megjegyzendő azonban, hogy a jelen tanulmány célja nem más volt, mint bizonyos aspektusokból kiindulva körüljárni, nagyobb összefüggéseiben és csak néhol részletekbe merülve bemutatni Paul Celan költői életművét, versnyelvét, líraszemléletét és megvizsgálni lehetséges irodalomtörténeti jelentőségét, megkísérelve megérteni valamennyit Paul Celan lírájából, már amennyiben e hermetikus, nehezen hozzáférhető, ugyanakkor mégis szuggesztív és homályosságuk ellenére súllyal bíró lírai szövegek egyáltalán dekódolhatóak, „megérthetőek” a szó hermeneutikai értelmében. Elképzelhető, hogy Celan lírája esetén a klasszikus irodalomtudományi és értelmezői értelemben vett „megértés” nem minden esetben lehetséges, és nem marad más, csupán a „megérzés”, a szövegek mögött rejlő súly szemantikai telítettség és bonyolultság ellenére való intuitív észrevétele, érzékelése.

Amennyiben a „megértés” nem, vagy legalábbis nem teljes egészében lehetséges, sem gondolom azonban, hogy a celani poétika és a szerző verseinek elemzői vizsgálata teljesen értelmetlen és hiábavaló feladat – gondolom azonban sokkal inkább, hogy az elemzések, konkrét tanulmányok nem emelkedhetnek a szövegek fölébe, nem kiálthatják ki magukat tárgyuknál fontosabbnál. Jelen tanulmány sem akart mást, mint körüljárni a celani poétikát és ennek egyes reprezentatív darabjait kiválogatva levonni arról valamilyen általánosnak ható következtetéseket, kiemelve és elismerve azonban a tényt, hogy mint minden megközelítés és elemzői állítás, ez is szubjektív és nem kívánja önmagát pusztán más szakirodalmakra támaszkodva legitimálni, főleg nem kizárólagosként elkönnyvelni. Úgy gondolom, szüklátóköri és elhamarkodott gesztus volna kijelenteni, hogy márpedig adott Celan-vers igenis erről vagy arról szól, ezt vagy azt közvetíti, elemzése, megértésének megkísérlése

során pedig ez vagy az az interpretáció tekintendő üdvösnek, kizárólagosnak. Mivel a modern költészet számos darabjához hasonlóan a celani líra is hermetikus és önreflexív, azaz a legkevésbé sem egyértelmű, úgy vélem, le kell mondanunk az interpretációk, megközelítések kizárólagosságának jogáról. Mint minden Celanról, vagy akár másról írott elemzésről, a jelen tanulmányról is elképzelhető, hogy felszínes, nem elég körültekintő vagy nem a megfelelő aspektusból közelíti meg a vizsgált szövegeket, már amennyiben feltesszük, hogy van egyetemesen megfelelő aspektus bármilyen esetben is. A jelen tanulmány a legkevésbé sem tekinti magát teljesnek vagy lezártnak, pusztán annak, ami valójában – egy darabnak, egy láncszemnek az eddigi és az esetleges jövőbeni Celan-értelmezések hosszú sorában, mely alázattal viseltetik a vizsgált életmű és annak szerzője iránt, vállalva saját elemzési megfontolásainak korlátait, szubjektivitását és pusztán kommentár jellegét.

Úgy vélem, elsősorban minden esetben a vizsgált szövegek kell, hogy számítsanak, és nincs az a tanulmány, amely képes volna rajtuk felülemelkedni, őket helyettesíteni. Egy elemzés sosem lehet teljes, pusztán állomás jellegű, része valamiféle véget nem érő folyamatnak. A jó és alázatos elemzés pedig saját korlátait és igazságértékének viszonylagos voltát pedig végig szem előtt tartja, és sosem próbál meg teljesnek, véglegesnek vagy egyetemesen igaznak bizonyulni. Napjaink irodalomtudományi gondolkodása és elemző szövegei talán kissé mintha hajlanának önmaguk előtérbe helyezésére és fontosságuk legitimációjára, akár a vizsgált művek valamilyen mértékű háttérbe szorítása árán is, habár lehet, hogy e meglátás sem teljesen helytálló. Nem gondolom azonban, hogy egy elemzés attól, mert „szövegközpontú”, illetve mert korábbi, kanonizált elemzésekre támaszkodik, egyúttal rögtön legitimálja is magát és önmagának azonnal mintegy objektív igazságértéket kölcsönöz. Mint minden korábbi elemzés, a jelen tanulmány is csupán egy szöveg a sok közül, melynek metodikája, megközelítései és igazságértéke relatív és minden bizonnyal sok szempontból vitatható. Nem is kívánja magát azonban az irodalomtudományi gondolkodásra talán kis-

sé jellemző módon legitimálni és abszolút igazságként aposztrofálni, szabad utat hagyva minden további Celan-olvasatnak, melyekről úgy gondolom, lehetséges számuk talán szinte végtelen.

A vizsgált szövegek teljesebb, bár valószínűleg sosem lezárt megértésének (a megértés véleményem szerint inkább folyamat, mint annak végeredménye) útja talán nem a korábbi művekre hivatkozás általi, esetenként öntelt önlegitimáció, hanem egyrészt a megfelelő elemzői alázat és a mindenkori elemzés korlátainak és a vizsgált művészi szövegekhez képesti szekunder jellegének figyelembe vétele, másrészt az olvasói szabadság, az értelmezés mindig korábbi értelmezői tradíciókból kiinduló, de ugyanakkor valamennyire mindig szabad volta, melynek eredménye adott esetben nem csupán az addigi elfogadott értelmezésekkel történő polemizálás, hanem akár új elemzői megközelítések kialakulása, a szövegek értelmének mélyebb feltárása irányába való elmozdulás is lehet.

IDÉZETT SZAKIRODALOM

Theodor, ADORNO: *Kulturkritik und Gesellschaft*, idézi: PLATEN, Edgar (Hrsg.), *Erinnerte und erfundene*

Erfahrung, (Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur), München, Indicum Verlag, 2000. 10.

Ingeborg BACHMANN: *Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung*, in.: I. BACHMAN:

Werke, 4. k. szerk.: Christine Koschel et al., Piper Verlag, 1978. 108.

BACSÓ Béla: *A szó árnyéka – Paul Celan költészetéről*. Jelenkor, Pécs, 1996.

BARTÓK Imre: *Paul Celan – A sérült élet poétikája*. L'Harmattan, Budapest, 2009.

Walter BENJAMIN: *Die Aufgabe des Übersetzers*, ders: *Kleine Prosa, Baudelaire-Übertragungen*.

Gesammelte Schriften IV/1. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am M., 1991. Magyarul: Uő: *Angelus Novus*. Magyar Helikon, Budapest, 1980. Ford.: Tandori Dezső.

BEZECZKY Gábor: *Irodalomtörténet a senkiföldjén*. Kalligram, Budapest, 2008. 129.

Harold BLOOM: *Kabbalah and Criticism*. Continuum, New York, 1975. 80.

Jean BOLLACK: *Die Fremdheit. Über Paul Celan*. In: *Akzente*, 3. füzet, 1994 június.

Jean BOLLACK: *Paul Celan unter judaisierten Deutschen*. Carl Friedrich von Siemens Stiftung, München, am 19 November 2003.

Paul CELAN: *Sprachgitter*. S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1959.

Paul CELAN: *Atemwende*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1967.

Paul CELAN: *Fadensonnen*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1968.

Paul CELAN: *Schneepart*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1971.

Paul CELAN: *Zeitgehöft*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1976.

Paul CELAN: *Halálfüga*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1980. Ford.: Lator László. Utószó: Lator László.

123-128.

Paul CELAN: *Halálfüga*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1980. ford.: Lator László.

Paul CELAN: *Beszéd a Brémai Hanzaváros díjának átadása alkalmából*. In: Győri Műhely. 1993/4. Ford.:

Schein Gábor.

Paul CELAN: *Meridián*. In *Enigma*. 1996. 6. Ford.: Schein Gábor.

Paul CELAN: *Paul Celan versei Marno János fordításában*, Enigma, Budapest, 1996.

Paul CELAN: *Selected Poems and Prose of Paul Celan*. W. W. Norton Company Ltd., London and New York,

2001. Ford.: John Felstiner. 241.

Paul CELAN: *Nyelvrács – Paul Celan válogatott versei*. Ráday Könyvesház, Budapest, 2009. Ford.: Kántás

Balázs.

DANYI Magdolna: *Paul Celan költészetéről*. Híd, 1984/6. 828-831.

DANYI Magdolna: *Paul Celan (metaforikus) főnévi szóösszetételeinek értelmezéséhez*. A Magyar Nyelv és

Irodalom Hungarológiai Kutatások Intézete, Újvidék, 1988.

DANYI Magdolna: *Paul Celan és Pilinszky költészetének szellemi kötődései*, Híd, 1990 / 12, 122-127.

Paul DE MAN: *A temporalitás retorikája*, in. *Az irodalom elméletei I*, Jelenkor, Pécs, 1996, 5-60, 33. Ford.:

Beck András.

Paul DE MAN: *Schlussfolgerungen*. Walter Benjamins „Die Aufgabe des Übersetzers”, in. Alfred Hirsch (Hg.):

- Übersetzung und Dekonstruktion*, Suhrkamp, Frankfurt am M. 1997, 182-228. Magyarul: *Walter Benjamin A műfordító feladata c. írásáról*. Átváltások, 1994/2. 65-80. Ford.: Király Edit.
- Jacques DERRIDA: *Schibboleth. Für Paul Celan*. Edition Passagen, 1986. 46-47.
- Jacques DERRIDA: *Babylonische Türme*. Wege, Umwege, Abwege, in: Alfred Hirsch (Hg.): *Übersetzung und Dekonstruktion*, Suhrkamp, Frankfurt am M, 1997, 119-165.
- FALUDY György: *Test és lélek*. Alexandra, Budapest, 2005. 638.
- John FELSTINER: *Poet, Survivor, Jew*. Yale University Press, New Heaven and London, 1995. 312-313.
- Hans Georg GADAMER: *A nyelv mint a hermeneutikai tapasztalat közege*, in. Uő: *Igazság és módszer*. Gondolat, Budapest, 1984. Ford.: Bonyhai Gábor. 269-273.
- Hans-Georg GADAMER: *Igazság és módszer*. Gondolat, Budapest, 1984. Ford.: Bonyhai Gábor.
- Hans-Georg GADAMER: *Wer bin ich und wer bist Du?*. In: uő.: *Ästhetik und Poetik II. Hermeneutik im Vollzug. Gesammelte Werke*, 9. k. J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) Verlag, 1993. 421.
- GYÖRFFY Miklós: *A német irodalom rövid története*. Corvina, Budapest, 1995. 200-201.
- Martin HEIDEGGER: *Was heisst Denken* (1954). Max Niemeyer Verlag, 1984. 51.
- HIMA Gabriella: *Az irodalomtudomány jelenkori irányzatai*. Eötvös József Könyvkiadó, Budapest, 1999. 74-81.
- Hugo von HOFFMANSTHAL: *Die Ironie der Dinge*, uő: *Gesammelte Werke, Reden und Ausätze II.*, Fischer, Frankfurt am Main, 1979. 138-141, 138.
- Wolfgang HOGREBE: *Metaphysik und Mantik*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1992. 190.
- KABDEBŐ Lóránt: *A dialogikus poétikai gyakorlat klasszicizálódása*. In: Szövegegyesülés: az „elborítás”, a „mese” és a „tragic joy” megjelenése, In: Újraolvasó. Tanulmányok Szabó Lőrincről. Szerk.: Kabdebő Lóránt – Menyhért Anna, Anonymus, Budapest, 1997. 188-212.
- KISS Noémi: *A nyelv mint lehetőség Paul Celan költészetében a Sprachgitter (Nyelvrács) című vers alapján*. Új Holnap, 1997. Különszám.
<http://oldwww.uni-miskolc.hu/city/Olvaso/ujholnap/97kulonszam/kiss.html>
- KISS Noémi: *Határhelyzetek – Paul Celan költészete és magyar recepciója*. Anonymus, Budapest, 2003.
- KOMÁROMI Sándor: *Celan és a Celan-irodalom*. Helikon 1976/2-3. 393.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő: *A saját idegensége. A nyelv „humanista perspektívájának” változtatása és a műfordítás a kései modernségben*. Uő: *A megértés alakzatai*, Csokonai, Debrecen, 1998. 69-85, 69.
- KULCSÁR-SZABÓ Zoltán: *Metapoétika*. Pozsony, Kalligram, 2007. 366.
- LATOR László: *Paul Celan*. Új Írás 1980/10. 94.
- Emmanuel LEVINAS: *Stunde der Nationen*. Talmudlektüre, Fink Verlag, 1994. 46.
- Emmanuel LEVINAS: *Teljesség és Végtelen*. Jelenkor, Pécs, 1999. Ford.: Tarnay László. 51-53.
- MADARÁSZ Imre: *Irodalomkönyvecske*. Hungarovox Kiadó, Budapest, 2005. 86-88.
- Oszip MANDELSTAM: *A beszélgetőtársakról*. In: *Árnyak tánca*, Esztétikai írások. Széphalom Könyvműhely, Budapest, 1992. Vál.: Erdődi Gábor. Ford.: Erdélyi Z. János.

Oszip MANDELSTAM: *A szó természetrajzáról*. In: Árnnyak tánca, Esztétikai írások. Széphalom

Könyvműhely, Budapest, 1992. Vál. és Ford.: Erdődi Gábor.

MIHÁLYCSA Erika: *A nyelv ijesztő megtisztogatása – Paul Celan: A szavak estéje*. <http://www.hhrf.org/korunk/9901/1k19.htm>

Német irodalom a XX. században. Szerk.: Vajda György Mihály. Ford.: Kardos László. Gondolat, Budapest,

1966. 416.

ORAVECZ Imre: *Celan versvilága*. Nagyvilág, 1970/2. 292.

PETŐ Zsolt: *A celani fűga*. Gond filozófiai folyóirat, Az esztétikai tapasztalat és interpretáció c. konferencia

(1998. április 28-29. Debrecen) előadásai.

<http://www.c3.hu/~gond/tartalom/18-19/frapeto.html>

PÓCSIK Anett: *Radnóti Miklós kései lírájának lehetséges kánonbeli helye a német nyelvű holokauszt tükrében*.

Szkholion 2007/1.

Otto PÖGGELER: *Spur des Worts: zur Lyrik Paul Celans*. K. Alber Verlag, 1980.

RÁBA György: *Szép hűtlenek*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1969. 12.

Paul RICOEUR: *Metafora és filozófia-diskurzus*. In: Szöveg és interpretáció, szerk.: Bacsó Béla, Cserépfalvi,

Budapest, 1991, 65-96. Ford.: Gyimesi Tímea.

Franz ROSENZWEIG: *Der Stern der Erlösung*. Suhrkamp Verlag (első kiadás 1921.), Frankfurt am M., 1993.

208.

SCHEIN Gábor: *A hermetizmus fogalmáról és poétikájáról*. Literatura, 1995/2., 192-203, 201.

Friedrich SCHLEGEL: *Kritikai töredékek*. Uő: Válogatott írások, Gondolat, Bp. 1980. 213-236., (41. töredék)

221. Ford.: Tandori Dezső.

Friedrich SCHLEGEL: *Über die Unverständlichkeit*. Kritische Schriften, Carl Hanser, München, 1964, 530-

542, 539.

Gerschom SCHOLEM: *Isten neve és a Kabbala nyelvelmélete*. In: Uő.: *A Kabbala helye az európai*

szellemtörténetben. Válogatott írások, II. k. Atlantisz Kiadó, Budapest, 1995. Ford.: Bendl Júlia.

Thomas SPARR: *Celans Poetik des hermetischen Gedichts*, Universitätsverlag, Heidelberg, 1989.

George STEINER: *Bábel után – nyelv és fordítás I*. Budapest, Corvina Kiadó, 2005. 158-159. Ford.: Bart

István.

SZÁSZ János: *Celan és Radnóti*. Uő: A fennmaradás esélyei, Gondolat, 1986. 242-250.

SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *Radnóti Miklós és a holokauszt irodalma*. Uő: Irodalmi kánonok. Csokonai

Kiadó, Debrecen, 1998.

SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *Megértés, fordítás, kánon*. Kalligram, Pozsony, 2008.

Peter SZONDI: *Einführung in die literarische Hermeneutik*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am M., 1975. 311.

Magyarul: *Bevezetés az irodalmi hermeneutikába*, T-Twins, Budapest, 1996. Ford.: Bonyhai Gábor.

Simone WEIL: *Ami személyes, és ami szent*. Vigília Kiadó, Budapest, 1983. Ford.: Pilinszky János.

